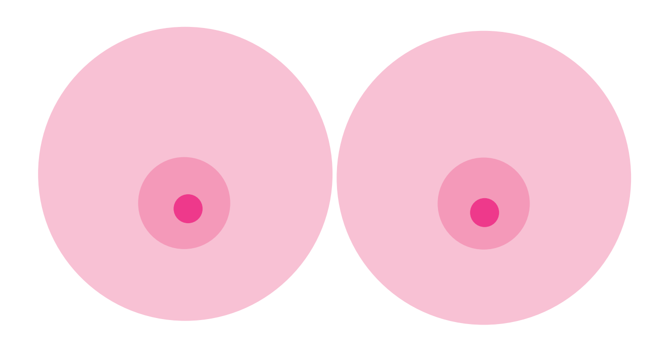


Los desnudos de Marcos Zimmermann
John Godey, el escritor detrás de *Pelham Uno Dos Tres*
Las fotos de la Escuela de Düsseldorf
Ricardo Péculo, el tanatólogo argentino

David Simon, el autor de las series *The Wire* y *Generation Kill*: el gran novelista de la televisión.



A los hechos, pechos

A fines del año 2007, en Uppsala, Suecia, dos jovencitas que estaban haciendo *topless* en una pileta municipal fueron expulsadas. El guardavidas les había pedido que se cubrieran; como las chicas se negaron a hacerlo, fueron invitadas a retirarse. Este incidente motivó la creación del colectivo social Bare Bröst, una red feminista que lucha por el derecho de las mujeres a descubrir su pecho al igual que los hombres (*bare bröst* significa, en sueco, "pechos al descubierto" y también "sólo pechos").

Recientemente, Bare Bröst consiguió una victoria en la ciudad sueca de Malmö: el comité de deportes y recreación de la ciudad pasó una resolución según la cual lo único obligatorio, en las piletas de la ciudad, es un traje de baño; no importa si no cubre la parte superior del cuerpo.

Bengt Forsberg, presidente del comité, declaró al diario sueco *The Local* que está contento con la decisión. "No definimos cómo tienen que ser los trajes de baño de los hombres, así que no tendría sentido definirlo para las mujeres."

Algunos miembros del comité querían que la ley obligara a las mujeres a cubrirse los pezones al menos, pero no prosperó porque hubiera sido muy difícil hacerla cumplir. Al final da lo mismo, porque, como dice Forsberg, "no es inusual que haya varones con pechos tan grandes que parecen de mujer".

Qué lindx nenx

Nora y Jonas, una pareja de Suecia, decidieron mantener el sexo de su bebé en secreto. No se trata de que hayan elegido esperar al nacimiento para saberlo: Pop ya tiene dos años y medio, y lo llaman así en los periódicos para proteger su identidad y su género.

"Queremos que Pop crezca libre –declaró Nora al diario sueco *Svenska Dagbladet*–. Es cruel traer alguien al mundo con un sello azul o rosa en la frente."

Los únicos que conocen el sexo de Pop son los que le han cambiado el pañal alguna vez. Si la gente pregunta, Nora y Jonas simplemente se niegan a revelarlo.

El guardarropas de Pop incluye tanto vestidos como pantalones, y su peinado cambia constantemente. En general es Pop quien decide cada día qué se va a poner.

Susan Pinker, una psicóloga de Toronto, Canadá, contó al diario sueco *The Local*: "Ignorar la naturaleza de los chicos no funciona". Según Pinker, hay muchas formas en las que los niños y las niñas son diferentes. Ella cuenta que hay hormonas prenatales, en el segundo trimestre del embarazo, que alteran cómo se comportan y lo que piensan. También dijo que cuando empiezan a hablar, los varoncitos cuentan historias violentas el 87 por ciento de las veces, mientras que las nenas lo hacen sólo en un 17 por ciento". (Dice Abraracurcix, jefe de la aldea gala, en su campaña electoral en *El regalo del César*: "A los número uno les hace decir lo que quiere".)

Del otro lado, la consultora de igualdad de género Kristina Henkel opina que el experimento de Jonas y Nora puede tener resultados positivos. "Si un chico es criado como varón o mujer, recibe un tratamiento diferente de la gente que lo rodea –explica Henkel–. A las nenas les dicen que están lindas con sus vestiditos y a los nenes se les dice que son *cool* con sus autitos. Pero si no les das un género, son percibidos más como humanos y menos como estereotipos."

Todo cambiará cuando Pop vaya al jardín de infantes, dice Pinker. "Los niños son curiosos acerca de la identidad y tienden a gravitar hacia los de su mismo sexo." La doctora canadiense no prevé más que problemas para el papá y la mamá de Pop, pero Kristina Henkel piensa que los niños sin roles de género pueden ser más fuertes y libres.

Por lo pronto, Nora y Jonas dicen que revelarán el sexo de Pop cuando Pop lo crea necesario. Aunque seguramente para Pop toda esta controversia no tiene sentido.

El after office así tiene sentido

La compañía británica *onebestway*, especializada en diseño y marketing, sufrió la crisis como todo el mundo y tuvo que despedir a seis personas. Para consolidar el espíritu de grupo de los empleados restantes, la compañía buscó la ayuda de David Taylor, psicólogo especializado en negocios. Su sugerencia fue insólita: ya que existe el "viernes casual", ¿por qué no tener un "viernes al desnudo"? Les tomó una semana prepararse para el Viernes Desnudo. Durante ese tiempo, la propuesta fue jugar con la fotocopiadora y sacar imágenes de partes de sus cuerpos, para ganar confianza. También recibieron la visita de un modelo artístico que se desnudó delante de ellos, para que hicieran dibujos y conversaran con esa persona.

El gerente Sam Jackson explicó al diario británico *The Sun* que "no se nos sometió a ninguna presión. Si queríamos venir vestidos, o al menos en ropa interior, estaba todo bien. Pero me gusta mi cuerpo y no tuve vergüenza". Su conclusión es que la experiencia "fue brillante; ahora que nos vimos todos desnudos, ya no hay barreras".

El evento se filmó para un documental llamado *Naked Office* ("Oficina desnuda") que se verá por el canal británico Virgin 1, el día 9 de julio.

Hay muchos que dirán que la crisis económica, eventualmente, nos va a dejar a todos en bolas. Para la gente de esta oficina, ése fue el caso.



No hagan pis antes de salir

En la industria automotriz están todos a la búsqueda de nuevos combustibles para dejar de depender del petróleo. A algunos los mueve una inquietud ecológica, a otros los mueve el dinero; rara vez ambos motivos recaen en la misma persona.

El hidrógeno suena como un combustible ideal, ya que se halla presente en abundancia: el agua no es más que oxígeno e hidrógeno. Sin embargo, el proceso para liberarlo del agua en grandes cantidades resulta caro y complicado.

Geraldine Botte, de la Universidad de Ohio, propone extraer hidrógeno de la urea presente en la orina: tiene más átomos del elemento buscado y son mucho más sencillos de extraer. Botte se imagina grandes plantas de procesamiento que extraigan hidrógeno del agua de las cloacas.

Bruce Logan, un experto en generación de energía a partir del agua de las cloacas, celebró los esfuerzos de Botte, pero advirtió que la urea rápidamente se convierte en amoníaco gracias a las bacterias. Es uno de los desafíos a resolver. "Sin embargo –agrega Logan–, será bueno guardar el pis de todas formas, aunque más no sea por el fósforo, un fertilizante que algún día se va a terminar."

Quizás en el futuro, en largos viajes familiares en auto, haya que detenerse para ir al baño, regar los campos y llenar el tanque del auto, todo al mismo tiempo.

yo me pregunto: ¿Qué diferencia hay entre una laptop y una notebook?

¿La misma que hay entre Platero y Yatasto?
Kartonazo

Laptok y Notibok eran fiambreras del espacio. Los modernos actuales rellenaron de fórmulas máquinas tan sensibles que al final no sé nada, las pobres.
Hugoconnor, el Termineitor de tu hermana

Imaginate que no entiendo otro idioma, así que puede haber 38 diferencias, pero ninguna me llega, porque para mí que no son dos palabras en castellano.
D. Sor y Entado, bien argento

Laptop no me suena a nada, pero notebook suena como "not book" = "no libro". Creo que la diferencia, entonces, es que la notebook describe mejor la situación de que la computadora nos aleja de la lectura...
I.N. T. Electual, a rajacincha

La diferencia es que la laptop es más chick, más top y la notebook ya fue, como los books viste....
La ambidiestra que mira mucha tele

La lap es "top". Y la ¿tebook? ¡No!
El profesor lamparita

La misma diferencia que hay entre un bolsillo y un portafolio como también la que hay entre una "laetok" y una "notpboop".
Orko (a) el "eslavo"

Con la notebook se pueden compartir ideas; a la laptop le tenés que dejar unos billetes en el cd rom después de usarla.
El fetichista de Núñez

Para la semana que viene: ¿Por qué hacer silencio se dice "Shhhhhh"?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar



El número 1 de los número 2

POR ALFREDO GARCIA

Alguien dijo que una película es tan buena como su elenco de actores secundarios. Y si el actor de reparto es Karl Malden, seguro que es buena.

Si un director buscaba al actor que funcionara como reflejo del hombre común y corriente, es decir del espectador, difícil encontrar mejor candidato que Karl Malden, ganador del Oscar al mejor actor de reparto por *Un tranvía llamado Deseo*, de Elia Kazan, intérprete de títulos memorables de grandes directores como Henry King, Norman Jewison, Henry Hathaway, John Ford, Alfred Hitchcock, Dario Argento, Ken Russell, y auténtica celebridad de la década de 1970 gracias a su rol estelar en la serie policial *Las calles de San Francisco*.

Malden Sekulovich había nacido en Chicago en 1912. Karl Malden murió en Hollywood a los 97 años. Entre otras cosas, el ex obrero metalúrgico, y hasta lechero –igual que su padre– llegó a ser presidente de la Academia durante cinco años.

Su carrera, primero en teatro y luego en cine, fue difícil en un principio, sobre todo teniendo en cuenta que debió asumir que por sus rasgos físicos jamas podría soñar con papeles estelares. Pero por otro lado su *physique du rol* era perfecto para componer personajes creíbles, por lo que su aparición servía para darle verosimilitud a cualquier película. En su autobiografía Malden contó que una vez aceptada su condición de actor de reparto, se decidió a "ser el número 1 de los número 2".

Una de sus primeras apariciones fue en el papel más o menos breve de un policía en el superclásico del cine negro *El abrazo de la muerte* (*Kiss of Death*) donde el que realmente se lucía era otro novato, Richard Widmark, como el desalmado Tommy Udo, un gangster capaz de arrojar a una abuelita inválida por la escalera riéndose a carcajadas. Malden y Widmark desarrollaron una muy buena relación profesional, apareciendo juntos en varios films memorables, empezando por el último western filmado por John Ford, *El ocaso de los cheyennes*, el clásico de guerra de Lewis Milestone *Halls of Montenzuma* (algo así como la quintaesencia del cine bélico de una tarde de cine de súper acción) y la comedia militar de Richard Brooks *Take the High Ground!* Incluso, cuando Malden se decidió a intentar una carrera como director, también recurrió a Widmark para el papel protagónico del tortuoso drama de un juicio militar *Time Limit*, un film que intentaba reflejar los tiempos paranoicos de la guerra de Corea, sin gran éxito, lo que dejó a Malden otra vez delante de la cámara (aunque dirigió varias escenas de una película en la que actuó junto a Gary Cooper a las órdenes de Delmer Daves, *El árbol de la horca*).

Pero obviamente el actor con el que más se asocia a Malden en cine es Marlon Brando, ya que Elia Kazan sacó lo mejor de ambos en dos de sus más recordadas películas, *Nido de ratas* y *Un tranvía llamado Deseo*. "¡Creo que debe haber sido la primera vez que Vivien Leigh besó a un lechero!", recordó muchos años después. Cuando Brando intentó convertirse en director, con el rarísimo western sadomasoquista *One Eyed Jacks* (*El rostro impenetrable*) el dúo volvió a brillar, ya que Malden interpretó al sheriff coprotagónico (aunque en realidad todas las escenas estaban dispuestas para el lucimiento del actor/director).

Gracias el Oscar ganado por su papel de reparto en *Un tranvía llamado Deseo*, el número 2 tuvo alguna oportunidad de ser número 1, protagonizando el film de terror en 3D *El fantasma de la calle Morgue*, de Roy del Ruth, donde interpretaba a un científico loco que entrenaba a un mono para matar bellas señoritas. La película no era nada fiel al relato de Edgar Allan Poe, pero fue un éxito comercial que no le hizo daño a la carrera como actor serio del protegido de Kazan, que finalmente le dio un rol estelar en otra excelente película: *Baby Doll*, en la que Malden es un marido perturbado por su esposa adolescente (otra vez escrita por Tennessee Williams).

En los '60, tenerlo al lado de algún actor joven ascendente aseguraba la carrera del galán, especialmente en el caso de Steve McQueen, a quien apoyó en dos de sus mejores películas, el superclásico del cine de poker *The Cincinnati Kid*, de Norman Jewison, y el crudísimo western *Nevada Smith*, de Henry Hathaway. En los '60 también acompañó a Michel Caine en el extrañísimo film de espías *Billion Dollar Brain*, el tercer título de la trilogía del agente Harry Palmer, en este caso con Ken Russell luciéndose en lunática dirección.

Finalmente, Malden se convirtió en todo un superastro de TV con la popular serie *Las calles de San Francisco*, una de las típicas producciones de Quinn Martin de aquellos tiempos. Malden era un gran amigo de Kirk Douglas, y de ahí la aparición del coequiper Michael, que por aquellos tiempos era toda una novedad en la pantalla chica. Gracias a su papel de detective veterano de San Francisco, Malden fue contratado como el rostro visible de American Express, y sus apariciones en las tandas comerciales de la televisión ya eran todo un clásico, volviéndolo casi más popular que cualquier película que haya filmado.

Sin filmar mucho en los últimos años de su vida, Malden tuvo sin embargo una actuación polémica al convertirse en presidente de la Academia de Hollywood, donde defendió a ultranza la necesidad de otorgarle un Oscar honorario a su viejo mentor Elia Kazan, persona talentosa pero también proclive a los malos recuerdos de quienes denunció en la época del anticomunismo. Gente como Martin Scorsese aprobó la moción de Malden, pero muchos quedaron muy disconformes con el homenaje, incluyendo al mismo Brando, que se negó a entregarle la estatuilla a Kazan.

Finalmente, el año pasado, Karl Malden rompió un record realmente difícil teniendo en cuenta las inquietas costumbres amorosas de las celebridades: su matrimonio con Mona Greenberg cumplió su septuagésimo aniversario, convirtiéndolo en el matrimonio más duradero en toda la historia de Hollywood. Nada mal, para un simple lechero de Chicago.

Calles peligrosas

Formado como periodista en la sección Policiales de su Baltimore natal, hace poco más de veinte años David Simon pidió licencia en el diario para sumarse al Departamento de Homicidios con un solo propósito: escribir de esos hombres sobre los que confluyen todas las presiones de la ciudad: la muerte, la política, las drogas, la mafia. Hoy, convertido en escritor y guionista, su libro *Homicide* fue considerado por Mailer lo mejor escrito en Estados Unidos sobre el tema. Y su serie *The Wire*, la verdad detrás de *Los Soprano*: un monumental fresco de la vida criminal y policial en una ciudad contemporánea. Ahora, con *Generation Kill*, pone su pulso para el factor humano en medio de la alienación, al servicio de la vida de los soldados en Medio Oriente. Tres grandes motivos por los que conocer a David Simon.

POR MARTIN PEREZ

Un tiroteo callejero, una sobredosis y una pelea con cuchillos. Esos fueron los llamados que debió responder la unidad de homicidios de Baltimore una noche de Navidad más de veinte años atrás, cuando David Simon se sumó a ellos para escribir una crónica especial para el *Baltimore Sun*. Ya era la hora de brindar cuando se abrió la puerta del ascensor y salió uno de los detectives. Venía de cubrir un nuevo tiroteo, que por suerte sólo había dejado un herido de bala. La víctima acababa de ser hospitalizada, pero seguramente viviría para ver el Año Nuevo. "La mayoría de la gente, en este preciso momento, está mirando debajo del arbolito y encontrando algún regalo: una corbata o una nueva billetera", explicó el recién llegado. "Pero este pobre bastardo sólo consiguió una bala de regalo de Navidad", fue el irónico remate de su sucinto informe verbal, que generó risotadas antes de que la división homicidios en pleno empezara con sus propios festejos navideños.

Al tener que prologar la reedición de su primer libro, *Homicide*, Simon eligió recordar tanto esta escena –que tranquilamente podría formar parte de *The Wire*– como aquella Navidad, porque a partir de ese artículo se podría decir que dio comienzo la sinuosa carrera que lo llevó al lugar de privilegio que ocupa hoy dentro de esta reciente época de oro de la ficción televisiva. Con memoria de elefante tanto para amigos como para enemigos, Simon explica que un detective llamado Bill Lansey fue quien dijo, entre risas y luego de escuchar el comentario de su compañero, algo así como que si alguien escribiese un libro con la clase de cosas que suceden ahí en un año, sería un gran libro. "Nunca olvidaré ese momento", escribe Simon. "Dos años después, el pobre Lansey había muerto de un ataque al corazón, y yo no me estaba sintiendo nada bien con mis cosas." Con ganas de alejarse de la redacción por un tiempo, preguntó inocentemente si podía observar el trabajo de la división de homicidios durante un año. Confiesa haberse sorprendido cuando la respuesta del responsable de la Policía de Baltimore fue afirmativa. "Nunca pude preguntarle al comisionado Tillman por qué lo hizo, ya que murió antes de que terminase con mi investigación", revela, explicando que sus dos subalternos inmediatos se oponían a la idea, y lo mismo parecía pensar el resto de Homicidios. "¿Necesitás preguntarle por qué te dejó entrar?", cuenta Simon que le preguntó cínicamente uno de los detectives cuyo trabajo reporteó. "¡El tipo tenía un tumor cerebral! ¿Qué otra explicación necesitás?"

Simon pidió una licencia en el diario, y en enero de 1988 se sumó al equipo de homicidios con el testimonial rango de "interno". Le dieron su credencial, aprendió a beber y se resignó a que lo fotografiasen en poses incómodas cuando se dormía en los turnos nocturnos. Y también se fue ganando de a poco su lugar de mosca en la pared, a partir de lo cual fue llenando libretas y libretas de apuntes. El problema llegó cuando, un año más tarde, comenzó a intentar convertir todo eso en la clase de libro que el difunto Lansey decía que se podía escribir con las cosas que sucedían durante un año en la división homicidios. "En el *Baltimore Sun* nos enseñaron a escribir para el lector promedio, alguien que apenas si ha terminado la primaria", recordó recientemente Simon en una entrevista con el periódico británico *The Guardian*. "Pero cuando me senté con mis libretas de apuntes, me di cuenta de que, si quería hacer un buen trabajo, esa noción de escribir para alguien que no entiende nada, ese lector promedio, ¡tenía que morir! No lo podía tener en mi cabeza cuando estaba escribiendo el libro. No podía escribir para alguien que no conocía y que no entendía de lo que estaba hablando. ¡A la mierda con él! Quería escribir para el tipo que había vivido el evento. Así que empecé a escribir el libro para los detectives de homicidios."

Desde aquel primer opus, en el que evita rigurosamente la trampa de la primera persona, y que para Martin Amis es "una obra maestra" y para Norman Mailer supo ser "el mejor libro sobre detectives de homicidios escrito por un norteamericano", Simon nunca se apartó de ese concepto. Así fue como escribió *The Corner* (1997), junto a Ed Burns, y tres años después su adaptación a una miniserie de 6 capítulos. Por supuesto que el concepto a-la-mierda-con-el espectador-promedio fue también central de esa obra maestra que es *The Wire* (2002). Y lo mismo sucedió en su más reciente trabajo, *Generation Kill* (2008), una formidable adaptación de las crónicas de la guerra de Irak del periodista Evan Wright. "Cuando estoy escribiendo, me preocupa antes que nada si la persona de la que escribo se va a reconocer a sí misma", confesó en un artículo muy citado y publicado en la revista *The New Yorker*. "Mi gran temor es que alguien que sepa de qué estoy hablando lea lo que escribí y diga que no tiene nada que ver con la realidad."

"Cuando trabajás para Hollywood siempre te llaman después de leer tu trabajo para preguntarte si no podés hacer las cosas más simples", cuenta el novelista George Pelecanos, que junto a sus colegas Richard Pryce y David Lehane forma una suerte de triunvirato de estrellas literarias que disfrutan de trabajar para Simon y su equipo. "Mientras que los reclamos de David siempre son sobre cómo podemos hacerlo mejor, nunca sobre los anunciantes o los ratings o nada de eso. Cómo podemos hacer que esto sea el mejor programa que podamos hacer, eso pide David. Algo que es todo un lujo dentro de este mundo", revela Pelecanos.

La clave, explica Simon, es que la historia esté antes que todo. Sólo así se pudo construir, temporada tras temporada –y fueron 5– algo tan contundente como *The Wire*, que su autor resumió temáticamente para la revista norteamericana *Slate* como una serie "sobre la simple idea de que, en este mundo posmoderno en que vivimos, los seres humanos cada vez valen menos". Y remató: "Es el triunfo del capitalismo". Eso sí, tal vez el resultado final de las series de Simon –junto a todos los que se encolumnan detrás de él– pueda parecer críptico para el bendito espectador promedio. Pero, si se sabe esperar, en todos sus traba-



FOTO DE TAPA : XAVIER MARTIN

EL ACTOR BRITANICO DOMINIC WEST ENCARNA AL DETECTIVE JIMMY MCNULTTY, LO MAS CERCANO QUE HAY A UN PROTAGONICO EN *THE WIRE.*

jos –ya sea en la cruda adaptación de su *The Corner* como la ajena pero tan propia *Generation Kill*–, escena tras escena, capítulo a capítulo, se comienza a desplegar todo un mundo. "El gran secreto es que si escribís algo con tanto detalle y de manera tan creíble que el que sabe de lo que estás hablando se queda con vos, el que está afuera también te va a seguir", revela Simon. "Esta clase de trabajos son un viaje especial, que permite al espectador promedio ir donde de otra manera no iría. Y lo que he terminado descubriendo es que le encanta verse inmerso en un mundo nuevo, confuso y posiblemente peligroso, que de otra manera no podría visitar jamás."

VIVIR Y MORIR EN LA ESQUINA

No fue fácil la transición de David Simon del periodismo escrito a la televisión. O de la no-ficción a la ficción. De hecho, al terminar aquel año de licencia en la sección homicidios regresó a su puesto en *The Baltimore Sun*. Cuando el libro finalmente estuvo listo y salió a la venta en 1991, recuerda que no anduvo mal, pero estuvo lejos de llegar a ser un best-seller. Tampoco se olvida de la noche en la que estaba editando la página del tiempo del diario y recibió un llamado de larga distancia desde Los Angeles de alguien llamado William Friedkin, que quería decirle cuánto había disfrutado su libro. Así es como recuerda el diálogo:

–¿William quién?

–Friedkin. ¿*Contacto en Francia*? ¿*Vivir y morir en LA*?

–¡Dejen de joder conmigo! ¡Así nunca voy a terminar la página del tiempo!

Aunque para Simon era todo tan increíble que —como el llamado de Friedkin– le parecía una broma, finalmente fue Barry Levinson el que terminó comprando los derechos de su libro para convertirlo en una serie para la NBC. Pero desestimó la propuesta de escribir el piloto porque consideró que, para que el proyecto tuviese alguna chance de llegar al aire, debían conseguir alguien que supiese del negocio. Ambientada en Baltimore, *Homicide, Life on The Street* (1993) no sólo consiguió la luz verde, sino que estuvo nada menos que 7 temporadas en el aire, un ciclo que terminó en un telefilm en la temporada siguiente. Simon confiesa que la serie fue para él un extraño hijo adoptivo. Celebraba que, al haber sido redescubierto gracias a la serie —en un principio, ni siquiera fue reseñado por el suplemento del *New York Times*, ya que lo consideraron un lanzamiento regional–, su libro llegó a vender un cuarto de millón de ejemplares. Y también entendía las licencias que el show se debía tomar con respecto a la realidad. Pero, al mismo tiempo, después de leer los guiones de los primeros capítulos, recuerda haberlos subrayado, marcando toda clase de errores e inconsistencias. El único comentario que recibió por parte del equipo de Levinson es que pasó a ser llamado el *non-fiction guy*. De hecho, el primer guión que Simon escribió para la serie fue considerado tan oscuro que recién se filmó en la segunda temporada, y sólo porque Robin Williams aceptó interpretar a uno de sus protagonistas eventuales.

Con el correr de las temporadas, Simon terminó incorporándose al equipo de producción de la serie basada en su libro, que se convirtió en su escuela para hacer televisión. Claro que las presiones de trabajar para una cadena como NBC dificultaban llevar adelante el particular estilo que había descubierto escribiendo el libro. "Mi experiencia con *Homicidio* fue que uno podía escribir un muy buen episodio pero cuyo final no era lo suficientemente gratificante, y los comentarios siempre eran los mismos: ¿Dónde están los momentos que reafirmen la vida? ¿Cómo pueden nuestros espectadores tener esperanza? ¡Y yo no dejaba de pensar que la serie se llamaba *Homicidio*!"

Por eso la clave para la existencia de algo como *The Wire* fue que Simon decidió llevar la adaptación de su segundo libro de no ficción, sobre la vida en las esquinas donde se vende droga, al canal de cable HBO, que no tenía los pruritos —ni las necesidades– de la NBC. Para muchos de los detectives con los que compartió la experiencia de *Homicide*, al comenzar con el proyecto *The Corner* fue como si Simon se hubiese cruzado a la vereda opuesta. Salvo para Ed Burns, un ex detective de homicidios que renunció para ser maestro de escuela, y que fue coautor con Simon del volumen publicado en 1997. A partir de entonces serían inseparables. "Una vez que lo encontré a Ed, no lo dejé ir", ha confesado Simon. "Cuando trabajaba en la policía, solía volver locos a sus compañeros porque siempre sabía mejor que ellos cómo hacer una investigación, y cuando llevaba sus casos a juicio incluso les decía a los fiscales cómo debían presentarlos. Y cuando pasó al sistema escolar, los directores aprendieron a odiarlo. Ed me empuja siempre más allá. Y es el único de todos nosotros que sólo está trabajando en televisión hasta que alguien se dé cuenta que puede arreglar todos nuestros problemas."

LA TRAGEDIA GRIEGA NORTEAMERICANA

Si algo heredó *The Wire* de su antecesora, *Homicide*, es ese pequeño prólogo que tiene al comienzo de cada capítulo, esa viñeta que parece sacada de la vida misma, que aparece antes de los títulos, musicalizados siempre por el tema "Way down in The Hole", de Tom Waits, con una versión diferente en cada una de las 5 temporadas (la versión original aparece en la 2ª). Para el primer capítulo, en ese prólogo se ve a un detective —que luego descubriremos que es Jimmy Mc Nulty, lo más cercano a un protagonista principal que tiene toda la saga– sentado al lado de un testigo. Un cuerpo yace sin vida en medio de la calle, y Mc Nulty quiere saber qué ha sucedido. Su testigo le cuenta que los chicos del barrio suelen jugar a los dados en esa calle, y había uno que siempre, en algún momento del juego, salía corriendo con el pozo y todos dabían correr tras él. Siempre terminaban dándole una paliza, y volviendo al juego, pero esa noche alguien se pasó de la raya. "¿Siempre se robaba el pozo?", pregunta el detective. "Siempre", responde el testigo. "Qué muerte más tonta. ¿Y por qué no le impedían jugar, si sabían que iba a terminar con todos corriéndole detrás?", insiste Mc Nulty. "Porque estamos en Norteamérica, y éste es un país libre", es la explicación que remata esa primera historia que cuenta *The Wire*.

Tal como señala Margaret Talbot en su artículo para *The New Yorker*, una de las frases preferidas de David Simon es: "Algo así no se puede inventar". Periodista antes que cualquier otra cosa, la anécdota que dio el puntapié inicial de la serie en junio del 2002 se puede rastrear en su libro *Homicide*, publicado una década antes. Son esos momentos de la vida real que Simon rastreó de un lado y del otro de la ley, los cimientos de ese gran edificio narrativo que es *The Wire*, que supo retratar como ninguna otra la vida en las calles de las ciudades norteamericanas. "En la mayoría de las series, los criminales existen para validar a los policías y para reafirmar su inferioridad innata como seres humanos", explica Simon. "Pero en *The Wire*, en cambio, la esencia humana no se le niega a nadie."

Cuando convenció a HBO de producir *The Wire*, Simon les dijo que el show iba a mostrar la realidad de los procedimientos policiales que eran simplificados en las demás series del género, y también que el eje de su historia sería desenmascarar la ineficacia de la guerra contra las drogas. Dos logros sustanciales de la serie, cuya meticulosa pedagogía con respecto a todo lo que hay detrás —y delante– de cualquier actividad policial hace que sea difícil para cualquier espectador volver a ver con los mismos ojos cualquier historia del género. Y a ese espectador también le queda claro rápidamente lo que ha repetido Simon ca-

>>>

da vez que puede: que la tan cacareada guerra contra las drogas es en realidad una guerra contra la clase baja. Ni más ni menos. Para lograr eso, lo primero que necesitó hacer el programa es escapar de la trampa episódica, y luego de los peores vicios de la tradición narrativa de la televisión. "Me encanta escuchar a la gente que, después de ver el primer capítulo de *The Wire*, se queda preguntando de qué va la serie", se vanagloria Simon. "Si algo tuvimos claro desde el comienzo es que debíamos reeducar desde el principio a nuestros espectadores. Por eso en los primeros capítulos no se sabe demasiado de qué va la historia. Porque no utilizamos ninguno de esos mecanismos que manipulan al espectador rogándole que vuelva a vernos porque si no vamos a matar a tal o cual personaje", exagera, pero sabiendo muy bien de lo que habla.

Aunque el nombre de la serie se puede traducir como *La escucha*, el mecanismo a través del cual se basa cualquier investigación efectiva contra las drogas, en realidad de lo que habla *The Wire* es de *El Juego*, que es como denomina al sistema al cual todos los protagonistas responden. Como explica Omar, uno de los personajes más queridos de la serie, todos están dentro del juego: ya sea él con su pistola, como el abogado con su maletín. "Dos son las cosas que hacen que *The Wire* sea algo diferente a lo que se suele ver por ahí", le resumió Simon a Nick Hornby, otro de los fanáticos confesos de la serie, en una entrevista publicada en la revista *The Believer*. "Por un lado, quienes la escribimos estamos afuera del juego de Hollywood. Estamos lejos de sus fiestas, porque preferimos estar cerca de las calles. Somos los desclasados de ese sistema de castas los que escribimos la serie. Y por el otro, mientras a la sociedad norteamericana le gusta creer que cada personaje es dueño de su destino, que puede elevarse y marcar la diferencia por sobre un sistema, en *The Wire* creemos que las instituciones son nuestros dioses y que, como si fuesen un nuevo drama griego, ellas castigan a todos los que se les enfrenten." Agrega Ed Burns, a modo de remate: "Toda institución moribunda, como un animal herido, tiende a protegerse a sí misma". Y eso es lo que retratan –con una profunda humanidad, extraordinario respeto por sus personajes y un curioso humor negro, que resulta vital– las 5 temporadas de *The Wire*.

"Pese a que no se habla mucho del humor de *The Wire*, siempre está ahí", señala David Mills, compañero de Simon en *The Baltimore Sun*, con quien escribió su primer guión para la *Homicide* y terminó trabajando en *The Wire*. "Cuando uno abandona a alguien en un entorno extraño, la clave para entender esa cultura radica en comprender las bromas, algo que David sabe hacer muy bien. Y resulta crucial, porque si no estuviesen ahí, el trabajo que ha decidido hacer sería demasiado deprimente."



"En la mayoría de las series, los criminales existen para validar a los policías y para reafirmar su inferioridad innata como seres humanos. Pero en *The Wire*, en cambio, la esencia humana no se le niega a nadie."
DAVID SIMON

EL OTRO LADO DE LOS SOPRANO

La primera temporada fue sobre el mundo del crimen, tanto del lado de los delincuentes como de la ley. La segunda, sobre la muerte del trabajo y el fin de la clase obrera. La tercera, sobre el mundo de la política. La cuarta, sobre la educación. Y la quinta, sobre el periodismo. "En cuanto decidimos que no íbamos a contar la misma historia dos veces, quisimos construir un mundo, pieza por pieza", ha explicado Simon más de una vez. Después de 5 temporadas y 66 horas de película, el resultado —con una estética visual tan seca como la historia que cuenta, pero que siempre se guarda en la manga más de una secuencia memorable– es lo que hasta sus detractores consideran como la respuesta final a aquel llamado de Tom Wolfe a que los escritores abandonasen su pequeño mundo y salieran a la calle, para intentar escribir esa gran novela norteamericana. Una que para muchos hoy no tiene lomo de libro, sino más bien el de los DVD que compilan las cinco temporadas de la serie. Si bien siempre *Los Sopranos* supo ser la reina de rating en HBO, y *The Wire* nunca ganó un Emmy durante los 5 años que estuvo en el aire, pasa el tiempo y los elogios se multiplican, al punto de que desde la página editorial de *The New York Times* se la ha denominado como la mejor serie de la historia.

Mientras David Simon ya ha anunciado que –junto a su inseparable Ed Burns– ha comenzado la producción de una nueva serie para HBO, ambientada en la reconstrucción de Nueva Orleans luego de su inundación, ya hay quienes han comenzado a criticarlo, llamándolo el hombre más pesimista —un apelativo típico de la derecha norteamericana para acallar a los críticos– de la televisión. "A quienes dicen que sólo muestro las partes más oscuras de la vida de suburbio y callo las cosas buenas, me gustaría llevarlos a la esquina más peligrosa de Baltimore y dejarlos solos ahí, a ver qué descubren primero, si las cosas buenas o las malas de ese mundo al que nunca le prestan atención", ha dicho recientemente Simon, que siempre ha dejado claro que *The Wire* es disenso, que lo que dice —en última instancia– es que el sistema norteamericano ha dejado de ser viable para el bien común de la mayoría. "Es un hecho que nuestra economía no necesita a gran parte de nuestra población. Pero pretendemos necesitarlos, pretendemos educar a sus hijos y pretendemos que están incluidos en el sistema, pero no lo están. Y ellos no son tontos. Se dan cuenta."

Por eso es que David Simon sale a la calle, primero a escucharlos. Y luego a darles voz. Incluirlos, si no en la sociedad norteamericana, al menos en esa gran novela que se llama *The Wire*, cuyos principales protagonistas son afronorteamericanos. Y lo mismo hará seguramente con *Treme*, su nueva serie, anunciada para el año que viene. "Nueva Orleans basaba su seguridad en cosas que se supone que eran genuinas y que sólo generaron una tragedia", explicó Simon. "Ahora, dos años más tarde, estamos todos en el mismo bote que Nueva Orleans. Katrina fue un presagio de lo que sucede hoy en día."

Como anticipó uno de los personajes de *The Wire* en su segunda temporada, la dedicada al fin de trabajo: "Antes nos dedicábamos a fabricar cosas. Ahora ya no hacemos eso. Ahora le metemos la mano en los bolsillos al prójimo."

De eso se trata esta gran novela norteamericana. Esa que David Simon sigue y sigue filmando.

> Cómo es *Generation Kill*



Los chicos de la guerra

POR M. P.

Un anarquista que lucha contra la globalización, un pastor de la nación aria que predica en contra de negros y judíos, y un actor porno portador de sida. Esa es la clase de personajes que pueblan los textos compilados en *Hella Nation* (2009), el último libro de Ewan Wright, un cronista dedicado a rastrear personajes de las subculturas juveniles que pululan por Norteamérica. Fue con esa idea que, cuando comenzó la ultima invasión de Irak, Wright le propuso a la revista *Rolling Stone* contar la cotidianidad de los soldados en guerra como si fuesen parte de una subcultura juvenil más. "Haber escrito en la revista porno *Hustler* siempre fue algo humillante entre mis colegas, pero resultó ser la mejor carta de presentación entre los soldados", contó Wright, cuyo trabajo en Irak se publicó primero como una serie de artículos, luego fue compilado en un libro bajo el nombre de *Generation Kill* (2004), y el año pasado fue la base para una miniserie de HBO, que escribieron y produjeron David Simon y Ed Burns, convirtiéndose así en el primer primer trabajo del dúo después del consagratorio final de *The Wire*.

"Cuando leí el libro de Wright, me pareció un gran reportaje", confesó David Simon, que una vez que HBO compró los derechos accedió casi inmediatamente a adaptarlo. "Pero nunca me habría atrevido a hacerlo sin tenerlo al lado cuando estábamos escribiendo, porque él fue quien estuvo ahí", explicó David, autor de los guiones de la miniserie junto a Burns y Wright, siete capítulos que devienen en una suerte de largo y apasionante estudio de personajes, que no pide ni da cuartel al espectador, más o menos como sucede en *The Wire*. Y tal como en la serie sobre Baltimore, *Generation Kill* está llena de parlamentos brutalmente honestos, pletóricos en cinismo y –por supuesto– siempre políticamente incorrectos. "Los marines somos como el Pit Bull de Norteamérica –explica uno de ellos–. Nos golpean, nos matan de hambre, y una vez cada tanto nos sueltan para que ataquemos a alguien."

Con el humor negro como llave a la personalidad de cada uno de sus protagonistas, el viaje en *Generation Kill* es el de dejarse llevar lentamente, junto a un batallón de machos alfa con una retorcida visión del mundo, hasta el frente de batalla de una guerra del nuevo siglo. "La creciente conciencia que estos marines van teniendo durante el correr de los capítulos de todo lo que son responsables, y el poco control que tienen sobre eso, es algo desolador –comenta Simon, que asegura no haber incluido su opinión personal sobre la guerra en la serie–. Me hubiese sentido mejor respecto de esta guerra si no creyese que la gente que la ordenó no tiene idea de lo que está hablando. No importa si se trató de la guerra correcta en el momento correcto. A lo que me refiero es: ¿realmente sabían lo que estaban diciendo cuando decían 'guerra'? Tengo la impresión de que, como no formaron parte del ejército, e hicieron todo lo posible por no ser alistados y lo lograron, no tienen mucha idea. Y me parece que hay muchos norteamericanos que ingresan en la misma categoría. Así que tal vez caminar durante siete horas en los zapatos de estos marines sirva para recordar y educar a los norteamericanos sobre lo que es realmente la guerra."

Generation Kill acaba de salir en dvd en Argentina. De *The Wire*, lamentablemente, no se puede decir lo mismo: apenas se editó hace un tiempo la primera de las cinco temporadas. Las otras se pueden conseguir importadas.



> Richard Price, autor de *Clockers*, presenta a David Simon como escritor

LA DETECTIVE KIMA GREGGS (SONJA SOHN) Y EL SARGENTO ELLIS CARVER (SETH GILLAN) FOTOGRAFIANDO A SUS SOSPECHOSOS PARA PREPARAR *LA ESCUCHA*.

Adictos a la calle

POR RICHARD PRICE

Jimmy Breslin una vez escribió sobre Damon Tunyon: "Hizo lo que hacen los buenos periodistas: se quedó por ahí". Pero en *Homicide*, su crónica de un año en la vida de la Unidad de Homicidios del Departamento de Policía de Baltimore, David Simon no solamente se quedó ahí: montó una carpa. Como reportero y dramaturgo, Simon siempre tuvo la convicción de que Dios es un novelista de primer nivel y que estar ahí cuando El está haciendo sus cosas no sólo es legítimo sino honorable, parte y fragmento de librar una lucha justa. Simon es un gran coleccionista e intérprete de hechos, pero también es un adicto, y su adicción es ser testigo.

Lo digo con autoridad (hace falta ser un adicto para reconocer a otro), y la adicción se desenvuelve así: lo que sea que veamos en la calle –con la policía, con los chicos de la esquina, con gente que está sólo tratando de sobrevivir junto a sus familias intactas en un mundo regado de minas terrestres– sólo estimula nuestro deseo de ver más, de quedarnos y quedarnos y quedarnos con cualquiera que nos acompañe en nuestra eterna búsqueda de algún tipo de Verdad Urbana. Nuestra plegaria de antes de dormir: *Por favor, Señor, sólo un día más, una noche más, déjame ver algo, oír algo que me dé la llave, la metáfora de oro para todo*, una metáfora que, como todo jugador degenerado sabe, está siempre en la siguiente tirada de dados. La verdad está a la vuelta de la esquina, en el próximo comentario callejero oído al pasar, en el próximo llamado en la radio, en la próxima transacción de drogas, en el próximo *play* en un video de una escena del crimen, mientras la bestia que es Baltimore, que es Nueva York, que son los Estados Unidos urbanos, como una esfinge insaciable cuyos enigmas no son siquiera inteligibles, continúa deglutiéndose un alma trasnochada tras otra.

O quizá sea nuestra falta de habilidad para enfrentar los cierres periodísticos y terminar de una vez nuestros artículos...

Conocí a Simon el 29 de abril de 1992, la noche de los disturbios por Rodney King. Los dos acabábamos de publicar Grandes Libros: Simon, su crónica *Homicide, a Year on the Killing Streets*; el mío era una novela, *Clockers*. Nos juntó nuestro editor, John Sterling. El momento fue casi cómico: "David, éste es Richard; Richard, David. Ustedes tienen que ser amigos, tienen mucho en común". Y, por supuesto, lo primero que hicimos fue hacer contacto con el otro lado del río, en Jersey City, uno de los puntos calientes esa noche, donde nos encontramos con Larry Mullane, un detective de Homicidios de Hudson County y mi sagaz Virgilio durante los tres años anteriores de mi vida como escritor. El padre de David había crecido en Jersey City, los Mullanes y los Simons seguramente se habían cruzado durante generaciones. Los disturbios de Jersey probaron ser elusivos, perpetuamente a la vuelta de la esquina pero nunca sobre el escenario, y mi principal recuerdo de esa noche es la compulsión de Simon por estar ahí, lo que para mí fue como encontrarme con mi hermano siamés perdido.

En un punto durante la noche hubo rumores de que los manifestantes estaban colocando cable de piano atravesando las calles para decapitar a policías en moto, y Larry Mullane, un ex policía motociclista, tuvo que dejarnos abruptamente. Nos encontramos solos en un coche policial no identificado (un oxímoron, si es que alguna vez hubo uno), conmigo al volante y Simon en el asiento del pasajero. El consejo que Mullane nos dio fue: "Manténganlo en movimiento, y si alguien viene a encararlos, traten de parecer enojados y aprieten el acelerador". Eso fue básicamente lo que hicimos, lo que me lleva a una pregunta que siempre me atormentó: los escritores como nosotros, que estamos obsesionados con hacer la crónica en hechos y ficción de la vida minuto a minuto en las trincheras urbanas de Estados Unidos, escritores que dependemos en gran parte de la nobleza de los policías para ver lo que tenemos que ver, somos (mierda), ¿fans de la policía?

Y la respuesta que llegué a creer es: no más de lo que somos fans de los criminales o de los civiles. Pero para quien nos permita caminar una milla en sus zapatos, de cualquier lado de la ley, sentimos una inevitable empatía. Pero no es tan siniestro como suena mientras tu plegaria de agradecimiento diga algo así: *Como cronista voy a honrarte con el fiel reporte de lo que veo y escucho mientras sea una visita en la casa de tu vida. En cuanto a cómo te retrataré, te cavas tu propia tumba o te construyes tu propio monumento cuando muestras tu personalidad, así que buena suerte y gracias por tu tiempo*.

Simon escribe de forma exhaustiva y con claridad sobre la imposibilidad de la profesión de policía de investigación. El policía de homicidios no sólo tiene que lidiar con el cuerpo que yace frente a él sino con todo lo que carga a sus espaldas, que es la entera jerarquía de jefes que responden a jefes –el peso de la preservación burocrática–. A pesar de la sobrepopularización de los avances forenses estilo *CSI*, hay momentos en los que parece que la única ciencia confiable para estos investigadores en el peldaño más bajo de la cadena alimentaria es la física del carrerismo, que sencilla y confiadamente establece que una vez que un asesinato llega a los diarios o toca cualquier tipo de nervio político, la mierda siempre va a ir hacia abajo. Los mejores de ellos –los que con frecuencia, bajo una gran aunque superflua presión, cambian los nombres en el pizarrón de rojo a negro– quedan con un aire mundano y de orgullo elitista bien ganado.

Homicide es un diario del día a día, y cada página está atravesada por una intermitencia de lo mundano y lo bíblicamente abominable y las ansias y la avidez de absorber de Simon, su afán por digerir, por estar ahí y conducir el mundo frente a sus ojos hacia el universo más allá. Hay un amor por todo lo que presencia, una creencia implícita en la belleza de simplemente dar cuenta de que cualquier cosa que ve desarrollándose en tiempo real es La Verdad de un mundo –así es como es, así es como funciona, esto es lo que la gente dice, así es como reaccionan, actúan, disocian, justifican, donde se quedan cortos, se trascienden, sobreviven, se hunden.

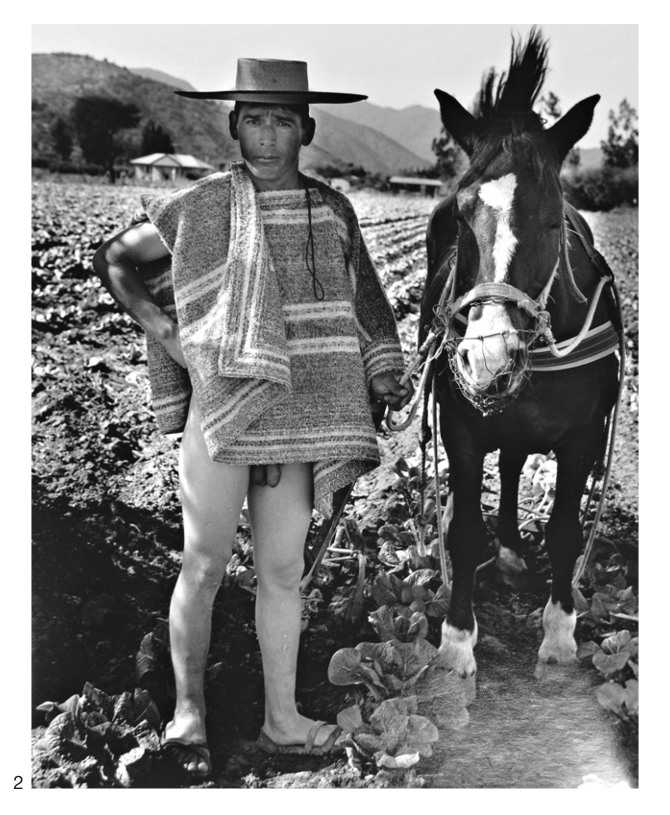
Simon también exhibe una facilidad por dar con la llave que abre la enormidad de las pequeñas cosas: la leve sorpresa de los ojos medio cerrados de un muerto reciente, la poesía inefable de un derrochador, el ballet físico de lo que no tiene propósito en las esquinas, la inconsciente danza de la ira y el aburrimiento y la dicha. Documenta los gestos, el modo en que los ojos cortan y la boca se endurece. Reporta las inesperadas acciones civilizadas entre adversarios, el humor negro que se supone salva la sanidad o la humanidad o cualquiera sea la excusa para hacer chistes sobre los recién asesinados, la desalentadora estupidez que alimenta la mayoría de las acciones homicidas, las estrategias de supervivencia que adopta la gente que vive en las circunstancias más duras para sencillamente pasar otro día. Captura el modo en que las propias calles son un narcótico para los policías y para los soldados callejeros (y para algún escritor ocasional), todos jaqueados por el próximo predecible pero inesperado drama que pondrá a las dos partes en movimiento y enviará a los inocentes atrapados en el medio buscando refugio bajo la ventana de la habitación o empaquetados en la bañera supuestamente a prueba de balas –la familia que se amontona junta se queda junta–. Y de vez en cuando martillea con el hecho de que hay muy poco blanco y negro allá afuera, y un infernal montón de gris.

Homicide es una historia de guerra, y el teatro de operaciones se extiende desde las devastadas casa del este y el oeste de Baltimore hasta los salones de la Legislatura estatal de Annapolis. Revela con no poca ironía que los juegos de supervivencia en las calles espejan juegos de supervivencia en la Legislatura, cómo todos los involucrados en la guerra contra las drogas viven y mueren por los números –kilos, onzas, gramos, pastillas, ganancias para un lado; crímenes, arrestos, porcentajes de casos resueltos y recortes de presupuesto para el otro–. El libro es un examen de *realpolitik* de una municipalidad en el medio de un disturbio en cámara lenta, pero a través de la firme celeridad de la presencia de Simon, *Homicide* nos ofrece los patrones escondidos dentro del caos. Baltimore, de hecho, es la Teoría del Caos encarnada.

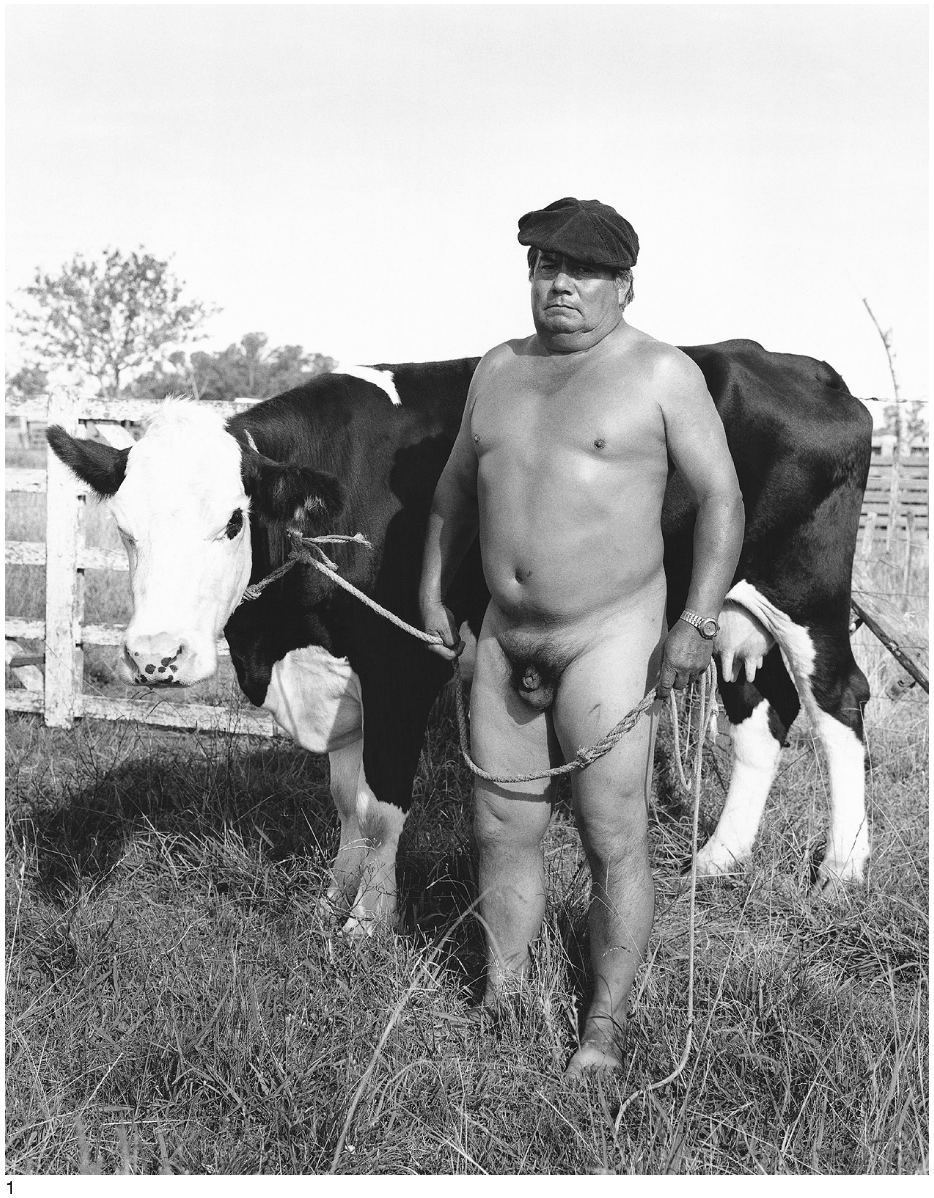
Con el éxito de la adaptación televisiva de este libro, Simon ha sido capaz de entrar al drama –la brillante miniserie de seis partes basada en su siguiente libro, *The Corner* (co-escrito con Ed. Burns), y una novela rusa que es una serie de HBO, *The Wire*–. Incluso con la libertad creativa de la ficción, su trabajo permanece como una exaltación de la sutileza, una continua exploración de cómo el más pequeño acto externo puede crear la mayor revolución interna –en la vida de una sola persona marginada o en el biorritmo de una gran ciudad norteamericana.

Todo esto para decir que si Edith Wharton volviera de los muertos, desarrollara una inclinación por operadores políticos municipales, policías, adictos al crack y el reportaje, y no le importara la ropa que tuviera que ponerse en la oficina, probablemente se parecería un poco a David Simon.

Fotografía >
Los desnudos sudamericanos de Marcos Zimmermann


2


3


1

Los desnudos y los nuestros

POR MARIA MORENO

Financiado por la editorial Larivière, Marcos Zimmermann –ya eximio en el arte de capturar los rasgos de la identidad argentina, tanto en sus personas como en sus paisajes– recorrió siete países de América del Sur para retratar a un centenar de hombres "privados de todo aquello que los cubre y rodeados de lo poco que los cobija". Tanto la muestra como el libro de *Desnudos sudamericanos* son un trabajo artístico cargado de información para la antropología, la historia, la sociología: fotos de desnudos plagadas de iconografías culturales, ideológicas, sociales y económicas que revelan un mapa múltiple e invisible de nuestro continente.

Desnudos sudamericanos, de Marcos Zimmermann, es un atlas erótico masculino tercermundista en donde la belleza queda disociada de la primera edad y el modelo griego. Son desnudos de trabajadores precarios de Paraguay, Chile, Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Perú, de todas las edades y suertes estéticas que han sido capturados por la cámara "privados de todo aquello que los cubre y rodeados de lo poco que los cobija", como escribe el autor.

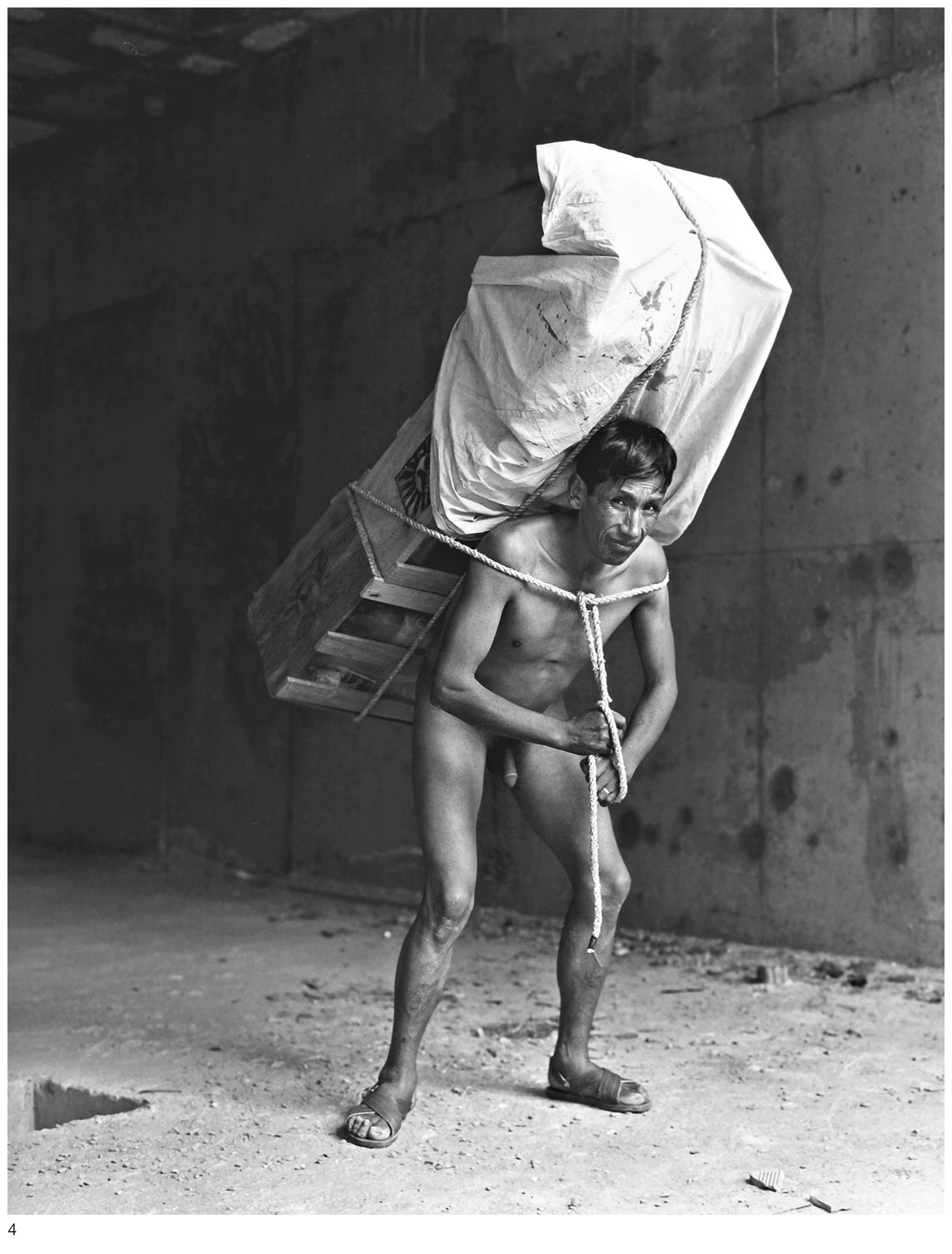
El barón Wilhelm von Gloeden, que llegó a realizar casi tres mil fotos de adolescentes, muchos de ellos fotografiados en Taormina con el eufemismo de los pámpanos en las sienes y la columna dórica como fondo, es el referente más obvio del desnudo masculino, sobre todo por la abundancia de su producción, a su muerte heredada por su "chico" más constante, *El Moro* (Pancrazio Buciuni). Pero sería torpísimo poner los desnudos de Zimmermann en esta genealogía, salvo por el uso del aire libre y una eximia técnica en pro de lo que Juan Forn llamó "una heráldica panteísta y mestiza".

¿Cómo habrá hecho Zimmermann para lograr esas expresiones relajadas, a menudo soberanas o con el mínimo de desafío como para mantener la parada del macho en reto? ¿Se hablaba durante la toma? ¿Era la conversación de trabajo que el artista suele entablar con su equipo, las instrucciones, los ajustes, el cálculo en voz alta, lo que finalmente alejaba cualquier contenido erótico y permitía que el modelo dejara de apretar las mandíbulas, reírse de nervios o de poner en masculino esa cara con que la Coca Sarli, aun con el visón hasta el cuello, transmitía: "¡Ay! Estoy *toda* desnuda!"? ¿O es el paso del tiempo y la molestia de tener que quedarse quieto aquello que termina por aflojar los músculos y ceder en una actitud que erróneamente suele denominarse "natural"? Quizás el susto o la incomodidad se hayan desplazado a los genitales, que, salvo en el caso de Leonardo, taxi boy de Llavallol que estira su atributo laxo como si la fotografía fuera para un álbum de hotel, parecen como encogidos en una especie de repliegue con chucho: hay prepucios enrollados hasta dar la impresión de querer asfixiar aquello que protegen, escrotos pesados y venosos como puños que distraen de un mínimo adminículo de estatua, vergas longilíneas pero cuya gravedad sugiere que, de erguirse, no superarán su performance en reposo y otras que parecen haber retrocedido como topos a esconderse a la maraña del pubis.

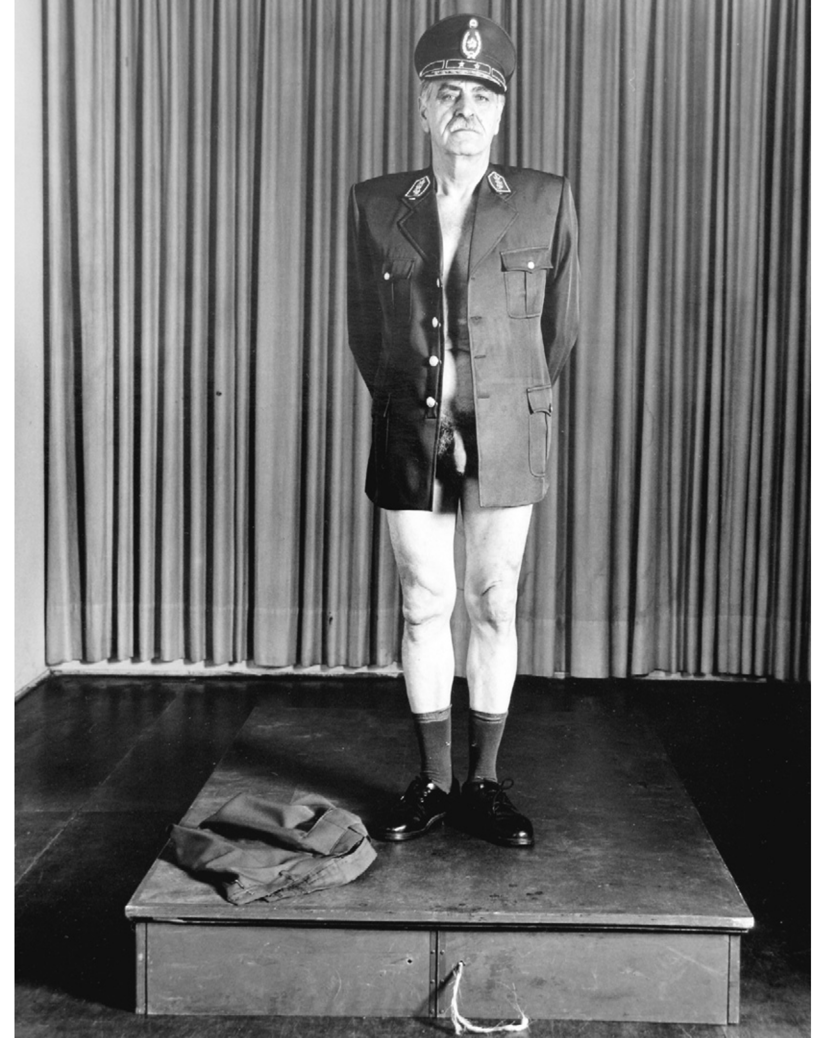
Los encuadres de Zimmermann se alejan tanto del registro psicopatológico como del identikit que, a comienzo del siglo XX, llenara los archivos policiales de un arte fuera del arte en calidad de prueba lombrosiana.

Como el general Mansilla tuvo a la China Carmen y Truman Capote a Harper Lee, Marcos Zimmermann tuvo como lenguaraz en su tarea de casting a Gabriela Carpanetto. Con ella hizo caminos de cornisa bajo una lluvia de polvo, siguió la huella inversa de la coca, trepó la favela o se embarcó en chalupa a veces hasta la amarga desilusión generada por un "No" atrincherado en un calzoncillo gastado o un gesto de manos a modo de hoja de parra.

¿Qué diría de este catálogo carnal el barón Manfred de Manteuffel, que hizo un libro monumental, hoy perdido, llamado *Falofisiognomonía* y en donde, en el arte



4



5

1. GAUCHO, ARGENTINA

2. JORNALERO, CHILE

3. LUSTRABOTAS, BOLIVIA

4. CHANGADOR, BOLIVIA

5. MILITAR, PARAGUAY

del retrato, los genitales triunfaban sobre el rostro, o su colega el duque Saxe Cabourg-Gotha, que juntó 300 "mascarillas íntimas" que su familia quemó con horror ni bien él dio el último suspiro?

Cada foto de Zimmermann contiene una inagotable información de la que pueden valerse historiadores, sociólogos y antropólogos: junto a los modelos suele haber una iconografía que delata orígenes culturales, clase social, estilos personales, oficios. Una alacena invita a ser leída en su alineamiento de santos y vajilla, insignias deportivas y envases reciclados, yuyos secos y puestos a secar. Una pared descascarada cuenta una década en graffiti. Una pila de bolsas llenas indica la repetición del esfuerzo diario para un magro jornal.

Hay series de animales que exceden su lugar de compañía: los hay exóticos como la iguana y la boa, trabajadores como el caballo y gallos de riña, ideológicos como el perrito llamado Stroessner (*Amado, gomero y su perro Stroessner*, San Cayetano, Loma Pyta, Paraguay) o el rottweiler que acompaña un desnudo nazi (*Gerson, su rottweiler y sus divisas nazis*, fotografiado en Lambaré, Paraguay). Se puede armar toda una serie narrativa entre los tatuajes –hay uno sorprendente: una estrella de David, como hecha con birome sobre la tetilla de un verdulero–, las cadenas con dijes y los instrumentos de trabajo –por ejemplo, ese pasamontañas que suele cubrir en La Paz la vergüenza de ser lustrabotas y hace pasar a los usuarios por miembros del ejército del subcomandante Marcos–.

Hay efectos chistosos, como el que genera la circuncisión en el pene del joven nazi o el desnudo de John y Andrés, cuidadores de caballos de Maldonado en donde uno de ellos (los caballos) parece estar apoyando la mano en el brazo del de la izquierda como si fuera el tercer integrante de la pandilla. Paradójicamente, en *Desnudos Sudamericanos* el que más pone cara de estar desnudo es el que está totalmente cubierto por una capa de peluquería (*César y Sergio, peluquería masculina "Bernard"*, Villa Elisa, Paraguay).

No faltan los dioses infiltrados en lo humano-mestizo y capaces de inquietar la tumba del barón von Gloeden, como Ernesto, pescador de altura de Punta del Este, Uruguay. Uri-Uri, bailarín rapanui de la Comunidad Nuñoa de Santiago de Chile, o Isidro, carrero de Areguá, Paraguay. Una alegoría, tal vez involuntaria, del trabajo clandestino o a punto de volverse tal en algún punto del proceso, se desliza en el hecho de que los únicos genitales en penumbra de estos desnudos sudamericanos sean los de Enrique, secador de hojas de coca de Coroico, Bolivia.

John Berger veía en la clásica foto que hizo August Sander de un grupo de jóvenes campesinos concurriendo a un baile, un montón de signos: el traje, diseñado para el ocio y el sedentarismo de la clase dominante, hace parecer contrahechos a esos fiesteros acostumbrados al yugo de la tierra, en donde, desde el parto de una vaca hasta el uso de la pala, pasando por el dominio del arado, exige, de acuerdo con las estaciones, semidesnudez o ropa holgada de trabajo; entonces sus cabezas ensombreradas para la fiesta y asomando sobre los cuellos duros de las camisas parecen pertenecer a otros cuerpos. Si llevan, como observa Berger, el bastón como el báculo de arrear ovejas, despiertan la imagen del fauno atado; es como si pujaran por desnudarse. Los modelos de Zimmermann –mascareros, pescadores, clavadistas, cocaleros, clubman de barrio–, en cambio, *en cueros*, parecen estar vestidos en su magnificencia rústica (seguramente Rina, la traveti que posó con su novio, en el cabaret Kasandra de Maldonado, se sintió doblemente desnuda, con la identidad sólo librada al maquillaje y los tacos). Más allá de la habilidad de Zimmermann para lograr la serenidad en las poses, debe haber otros motivos: para muchos de sus modelos el "en cueros" forma parte de un ganapán que les ha modelado el cuerpo, incluso rompiendo su armonía en pechos excesivamente musculados por el esfuerzo de la carga o cuádriceps pétreos y marcados, pero también panzas precoces por el alcohol barato y los hidratos de carbono, arcos del pie vencidos, "patas 'e catre" y várices que envejecen antes que él las piernas del efebo, efectos del laboro físico por sobre el accidente y la genética.

Porque lo que Zimmermann retrata es la fuerza de trabajo en reposo, incluso el sexual. El erotismo aparece por añadidura hasta emparentar la serie con *El Perla* de Pablo Suárez y el *Cacho* de Marcia Shvartz, esos iconos de belleza barriobajera. Entonces son desnudos militantes que los textos elegidos –documentos de la evangelización, crónicas populistas, denuncias en clave ficción–, subrayan de un modo un poco oblicuo que aleja la idea binaria de foto-epígrafe o texto-ilustración.

Entre fragmentos de Lamborghini, Perlongher, Lemebel y otros de la biblioteca sudamericana, es todo un hallazgo el del dominico Tomás Ortiz, extraído de la *Historia General de las Indias* de Francisco Gómez de Gomara, que, bajo la figura general de "sodométicos" convierte a los nativos a conquistar en criaturas a quienes primero hay que borrarles a muerte la proclividad al goce: "Ninguna justicia hay entre ellos, andan desnudos, no tienen amor, ni vergüenza...".

La muestra en el Palais de Glace incluye los casi noventa retratos tomados en siete países que la editorial Larivière ha sostenido desde los gastos de viaje del artista y su equipo y la paga de los modelos hasta la edición perfecta pero manuable, nada de tapa dura de incunable para facistol o vitrina de seguridad, a lo sumo con un tamaño razonable de magazine de lujo.

Zimmermann dice a modo de slogan provocador que con su muestra ha querido poner un poco de olor a huevos en medio de tanta fotografía conceptual. Ⓡ

Marcos Zimmermann
Desnudos sudamericanos
Palais de Glace
Posadas 1725
Hasta el 26 de julio.

El libro editado por Larivière se consigue ahí y en librerías.

agenda

domingo 5

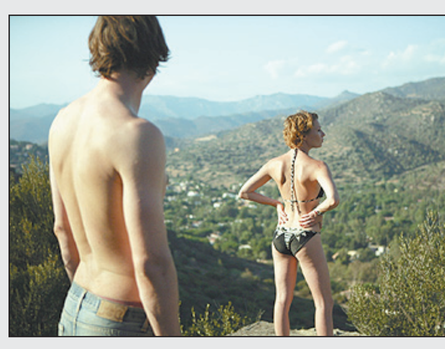


Escuelismo. Arte argentino de los ’90

La muestra reúne un conjunto de aproximadamente 60 obras, entre dibujos, pinturas, fotografías, videos, objetos e instalaciones, de 40 artistas clave de la escena artística local de los ’80 y ’90, como Liliana Porter, Marcelo Pombo, Alfredo Prior, Liliana Maresca, Guillermo Kuitca, Jorge Macchi, Fernanda Laguna, entre otros. También permite analizar continuidades y diferencias en los artistas que nacieron a fines de la década del 50 y quienes lo hicieron en los ’70.

En el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

lunes 6



Escuela de Berlín

En 1982, la muerte de Rainer W. Fassbinder marcó el fin de aquello que se conocía como el “Nuevo Cine Alemán”. Después de Kluge, Wenders y Herzog, se esperaba una generación de recambio, pero los ‘80 y buena parte de los ‘90 resultaron un páramo. Esa renovación tardó casi tres lustros: llegó, por fin, con la llamada “Escuela de Berlín”, todo un abanico de nombres nuevos que comenzó a llamar la atención en el circuito de festivales internacionales. Sobre esa escuela es este ciclo. Hoy: *Espía durmiente* (2005) de Benjamin Heisenberg.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en el teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

martes 7



Mark Lanegan y Greg Dulli

El sueño dorado de muchos fanáticos del grunge y la canción oscura está a punto de verse cumplido: la suma de dos talentos malditos e inigualables, Mark Lanegan (Screaming Trees, Queens of the Stone Age) y Greg Dulli (Afghan Whigs), en un show esta noche. Conocidos brevemente como The Gutter Twins, harán en esta oportunidad un show acústico. Rock alternativo del que se merece el buen nombre y la buena fama.

A las 20.30, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entrada: desde $ 120.

arte

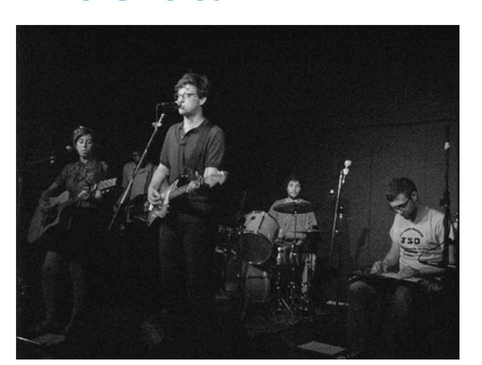
La calle En el marco del ciclo fotografía se inaugurará la muestra “La Calle” de Rafael Calviño.
En la Biblioteca Nacional, Agüero 2502, 3er. piso.

Rizoma 4 Pablo De Monte y Duilio Pierri organizaron una muestra colectiva junto a artistas jóvenes.
En Galería Jacques Martínez, Av. de Mayo 1130, 4º G.

cine

El General De la Rovere De Roberto Rosellini (1959). Con Vittorio De Sica, y Hannes Messemer.
A las 15 en Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 8.

música



Martínez Se avecina otra fecha de Hernán Martínez y su eléctrica banda. Esta vez en noche compartida con los aclamados 107 Faunos y más. DJ Zurita a cargo de la musicalización.
A las 20, en el Centro Cultural ZAS, Moreno 2320. Entrada: $ 10.

Chicas Paz Quintana + Señorita Carolina realizarán un show acústico.
Desde las 21, en Voló Dumont, Santos Dumont 3567. Entrada: $ 10.

teatro

Ausencia Inspirada en el texto de Esquilo, y tomando como disparador las imágenes del fotógrafo Gustavo Germano y los acontecimientos históricos en la Argentina del ‘70 comenzó esta obra de Adrián Canale.
A 19, en Puerta Roja, Lavalle 3636. Entrada: $ 25.

arte

Masci Inauguró la muestra de fotografía estenopeica de Raquel Masci *Let’s Play*. Raquel monopoliza fotogramas, para convertirlos en elementos específicos de su lenguaje pictórico.
En Pabellón 4, Uriarte 1332. Gratis.

Retrazos La muestra de Paula Simkin está integrada por una serie de retratos ficcionales elaborados a partir de líneas simples y de lectura inmediata.
A las 20, en la Casa de la Lectura, Lavalleja 924. Gratis.

Exposición Del artista Nicolás Bedel, se puede visitar hasta el 29 de junio. Las pinturas que expone Bedel corresponden a sus dos series más recientes: “Criaturas submarinas” y “Pampa”.
En la Galería de Arroyo 872. Gratis.

música



Bomba Desafiando el clima invernal, los percusionistas de La bomba de Tiempo siguen dando su show de tambores.
A las 20, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 15.

etcétera

Nasty Mondays Músicos invitados, jam sessions, DJ y películas todos los lunes. Hoy: el festival de los viajes.
Desde las 21, en The Roxy Live Bar, Niceto Vega 5542. Gratis.

De moda Esta noche Springlizard estará tocando en el escenario del bar céntrico La Cigale.
A las 22.30, en La Cigale, 25 de Mayo 722. Gratis.

arte

Escenas *De la vida cotidiana*, fotografías de Sebastián Freire.
A las 19, en el Espacio Ecléctico. Humberto I 730

Espartaco El maestro argentino, representante del Grupo Espartaco, vuelve a las galerías porteñas. Con 79 años, Juan Manuel Sánchez presentará una antología de sus pinturas y esculturas.
En galería Holz, Arroyo 862. Gratis.

Dalí *Los ojos del surrealismo*. La exposición está integrada por obras de Salvador Dalí que abarcan un período desde la década del 50 al 80 de producción del artista y comprenden muy diferentes técnicas y materiales: esculturas, platas, grabados, serigrafías y litografías originales.
De 13 a 22, Abasto Shopping, Corrientes 3247. Entrada: $ 35.

cine



Luz de gas De George Cukor (1944). Con la bellísima Ingrid Bergman, Charles Boyer, Joseph Cotten, y elenco.
A las 17 y a las 20, en British Arts Centre, Suipacha 1333. Gratis.

etcétera

Hype Todos los martes se realiza la fiesta Hype, en donde se podrá escuchar electro, rock, hip hop, drum & bass y dubstep. Daleduro, Cameron Rasmussen, Simon Taylor, Matthew Ashley, Fabricio Ruiz.
A partir de las 24, en Kika Club, Honduras 5339. Entrada: $ 30.

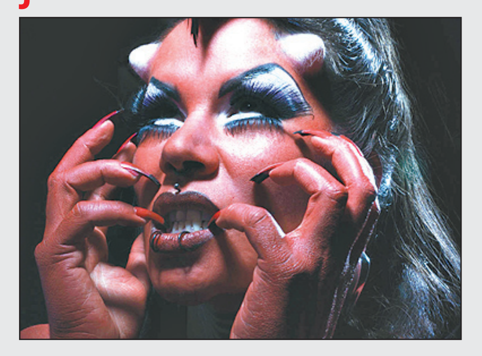
Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página|12**, Solís 1525, o por Fax al 4012-4450 o por e-mail a radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 8



Fabiana Cantilo
Por primera vez durante este año, Fabi Cantilo vuelve a los escenarios porteños para reencontrarse con su público. En este show recorrerá los mejores temas de toda su carrera. Desde los más recientes, pasando por los clásicos del rock nacional que grabó para su álbum *Inconsciente colectivo*, hasta los hits inolvidables como “Mary Poppins y el deshollinador” y “Mi enfermedad”. *Hija del rigor* (2007), con el cual se consagró no solamente como la gran voz femenina del rock nacional, sino también como compositora.
A las 21, en el Teatro Maipo, Esmeralda 449. Entrada desde $ 40.

jueves 9



Sudamérica Renace
Muestra multidisciplinaria con la participación de 21 artistas de diversas disciplinas que se proponen abordar el *ethos* sudamericano desde perspectivas diferentes. La muestra será inaugurada con una performance a cargo de La Negra y Camilo Carabajal, y el grupo de danza Amerindios. Habrá fotografías de Gustavo Di Mario, Martín del Pozo, Nora Lezano y Santiago Contreras. Dibujos, pinturas y un mural realizado por Croki, Dani Dan, El Feder, Emesis, Nazza, Valentina y otros. Fabiana Gaudio hará la carta astral de la muestra.
A las 19, en el Palacio El Victorial, Piedras 722. Gratis.

viernes 10



Four Walls
Cuento coreográfico de Carlos Trunsky sobre la partitura de John Cage. *Four Walls* es una de las piezas más emblemáticas y vigorosas dentro del catálogo de John Cage. Esta obra de importante extensión fue escrita como un “drama-danza” con textos y coreografía de Merce Cunningham, con quien Cage colaboró durante un prolongado período. En esta versión los integrantes del equipo son Gabo Ferro, Haydée Schvartz, Leandro Tolosa y María Kuhmichel. Centro de Experimentación del Teatro Colón.
A las 21.30 en el Teatro Del Globo, M. T. de Alvear 1155. Entrada: desde $ 25.

sábado 11



American Mouse
Esta conferencia-espectáculo es una perla extraña. Ayudado por proyecciones, objetos y música, Lautaro Vilo narra un viaje que realizó de niño a Orlando (Florida, EE.UU.), en la década del ’90, en el marco de un intercambio infanto-juvenil. Allá lo esperaba un encuentro revelador e inclasificable que lo marcó a fuego. El escenario de este encuentro es nada menos que Disneylandia. Va a contar todo lo que vivió y todo lo que sabe. El resultado es una serie de eventos desafortunados que oscilan entre lo afable y lo pesadillesco.
A las 22, En Espacio Teatral Elkafka, Lambaré 866. Entrada: $ 30.

cine

Venecia Rojo Shocking Film clásico de Nicolas Roeg de 1973, basado en un relato corto de Daphne du Maurier, es una incursión visualmente muy estilizada en el terreno de lo sobrenatural. Con Donald Sutherland y Julie Christie.
A las 18.30, en Instituto Italiano de Cultura, M. T. de Alvear 1119, 3º. Gratis.

música



Slim Jim Phantom Baterista de la legendaria banda Stray Cats, quien en esta oportunidad viene a sacudir la ciudad y hacer bailar a más de un muerto en su formato de trío.
A las 21, en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada: $ 75.

Tullida Angela Tullida presenta su nuevo disco *Tripas corazón*.
A las 22, en el C. C. Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 20.

teatro

La mecánica del sol Estrena el tercer trabajo de Alfredo Staffolani, ganador del último certamen Teatrobreve, edición. Veinticuatro de Diciembre. Familias que se juntan, cohetes que explotan, árboles que prenden luces de colores, y Monse, que recibe en el patio de su casa, una heladera portátil con un bebé flotando adentro.
A las 21, en Vera Vera, Vera 108. Entrada: $ 20.

etcétera

Club 69 Independence party! en edición especial. La fiesta-celebración de la noche de jueves en Buenos Aires.
A las 24, en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada: $ 40.

arte



Ping Pong De los arquitectos Nielsen y Palmadessa. Imagen vs. Palabra, Foto vs. Relato, Ping-Pong se presenta como una muestra original, atractiva para aquellos que desean indagar si “la imagen vale más que mil palabras o sólo las dice más rápido”.
En MARQ, Libertador esq. Callao. Gratis.

cine

La Zaranda *Los que ríen los últimos* del grupo de teatro dirigido por Paco de la Zaranda.
A las 17, en Teatro Nacional Cervantes, Córdoba 1155. Gratis.

King Kong Se verá la versión de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, proyectada en 16mm.
A las 24, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

música

Palo Pandolfo El ex líder de Los visitantes, devenido chamán rockero folclórico presenta su álbum *Ritual Criollo*.
A las 21.30, en Libario Bar, Julián Alvarez 1315. Entrada: $ 25.

Puente celeste La agrupación sigue presentando su nuevo disco *Canciones*.
A las 20.30 y 22.30, en No Avestruz, Humboldt 1857.

teatro

Frankie & Johnny Versión de la obra escrita por el reconocido dramaturgo Terrence Mc Nally, ganador de innumerables premios, con Florencia Peña y Luis Luque.
A las 21, Teatro Picadilly, Corrientes 1524. Entrada: $ 50.

cine

Luna En el ciclo dedicado a rememorar la llegada (o no) del hombre a la Luna se proyecta. *La mujer en la luna* (1929) de Fritz Lang + Cortos espaciales de Segundo de Chomón (España, 1909).
A las 24, en el C. C. Rojas, Corrientes 2038. Gratis.

Rocco y sus hermanos, famoso film de Luchino Visconti (1960) con un joven Alain Delon.
A las 19, en Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 8.

Atardecer Film de Angela Schanelec (2007), parte del ciclo de nuevos directores alemanes.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

música

Guebë + Dramática Guebe presenta Licuadora (Estamos Felices, 2009), luego tocará el uruguayo Dani Umpi junto a Adrián Soiza su flamante CD *Dramática*.
A las 21, en el C. C. Rojas, Corrientes 2030. Entrada: $ 15.

Malosetti Javier Malosetti presenta su nueva banda Electrohope.
A las 23.30, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 30.

teatro



Coquetos carnavales Estrena una nueva obra de Luis Cano. En ella hay ecos de otras historias, de otras tragedias, no se puede dejar de entrever el peso del *Julio César* shakespeareano.
A las 21, en el Teatro Sarmiento, avenida Sarmiento 2715. Entrada: $ 35.

La última habitación (El despertar de Clara) Creación colectiva con dramaturgia y dirección de Walter Velázquez.
A las 23, Belisario Club de Cultura, Corrientes 1624. Entrada: $ 25.

cine



Il sorpasso Célebre film de Dino Risi (1962). Con Vittorio Gassman, Jean Louis Trintignant, Catherine Spaak.
A las 19, en Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 8.

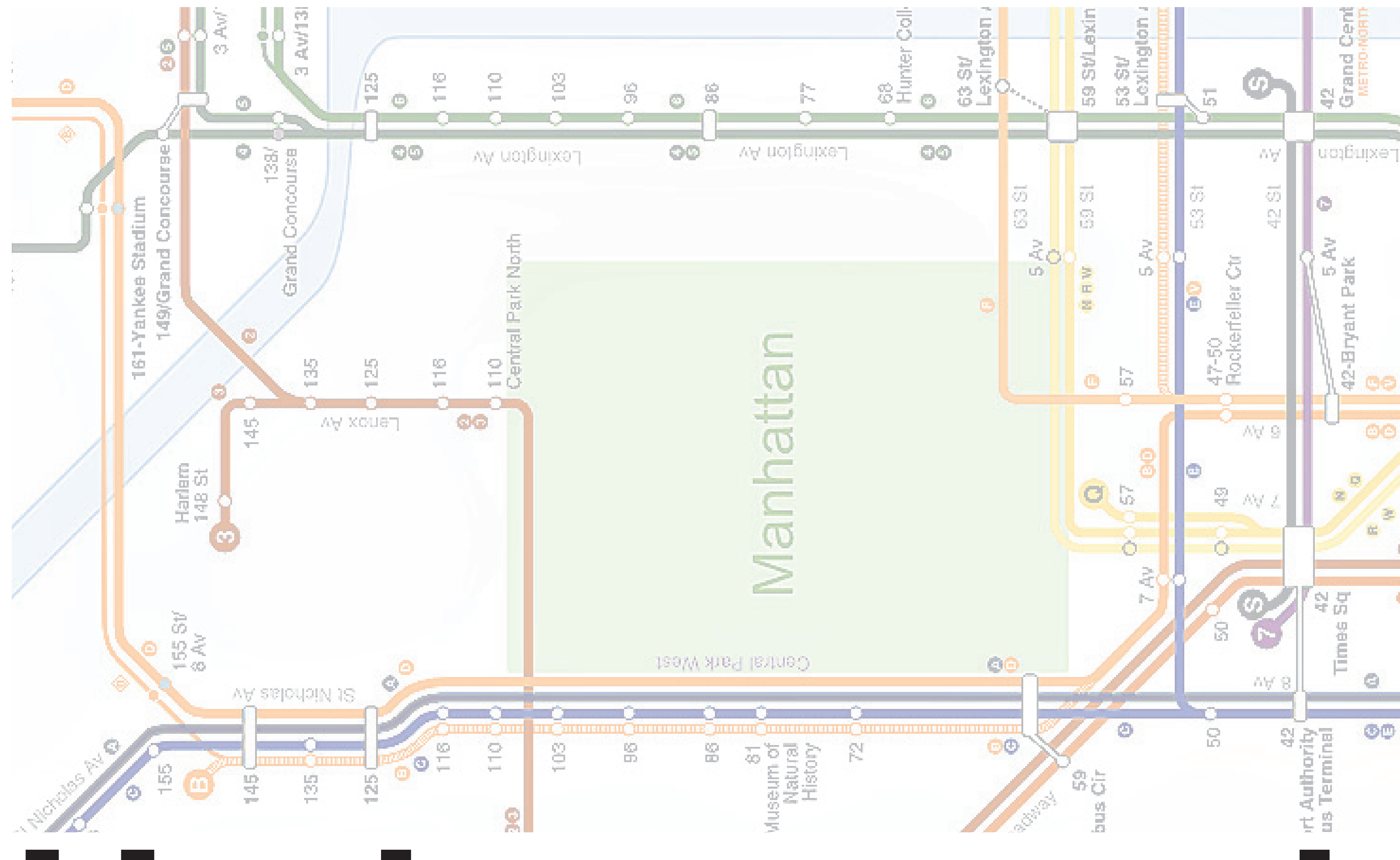
El ladrón de París de Louis Malle (1967), con Jean-Paul Belmondo, Geneviève Bujold, Marie Dubois.
A las 20, en Cine Club Eco, Corrientes 4940 2º E. Entrada: $ 15.

Anhelo Un pequeño paraíso cerca de Berlín con doscientos habitantes y una vida cómoda, grata y sencilla. De Valeska Grisebach.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

teatro

Decálogo En esta 3ª edición del ciclo se puede ver *Una merienda de negros, no levantarás falsos testimonios*, sobre un texto de Edgar Chías, con dirección de Matías Feldman. Actúan: Gonzalo Martínez, Pablo Seijo, Valeria Lois.
A las 21, en el C. C. Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 20.

Tú eres para mí Elizabeth recibe una inquietante noticia: César, su ex, está por irse a vivir con su pareja actual. Se trata de la esperada nueva obra de Mariana Obersztern, con las actuaciones de María Merlino, Santiago Gobernori y Susana Pampín.
A las 21, en El Portón de Sánchez, Sánchez de Bustamante 1034. Entrada: $ 25.



Underground

A principios de los '70, Nueva York era otra ciudad: calles peligrosas surcadas por pandillas y taxi drivers, porno en los cines y fiolos en las esquinas. Eran los tiempos de Coppola, Scorsese, Alan Pakula y los Sidneys Lumet y Pollack. En medio de eso irrumpió un escritor de pulp con un best-seller que no tardó en ser llevado al cine con igual éxito: *Pelham Uno Dos Tres*, la historia de unos terroristas que incomprensiblemente toman de rehén un subte del que no pueden salir y con el que no pueden huir. En la semana del estreno de su remake, con Denzel Washington y John Travolta, qué mejor excusa para recuperar el libro de John Godey y la película de Joseph Sargent.

POR RODRIGO FRESAN

UNO

Bajen las escaleras, desciendan, conozcan otro mundo que está en éste, allá vamos, Línea 6:

Third Avenue - 138 Street, Brook Avenue, Cypress Avenue, East 143th. Street - St. Mary's Street, Longwood Avenue, Hunts Point Avenue, Whitlock Avenue, Elder Avenue, Morrison – Sound View Avenues, St. Lawrence Avenue, Parkchester, Castle Hill Avenue, Zerega Avenue, Wetchester Avenue – East Tremont Avenue, Middletown Road, Buhre Avenue y, por fin, Pelham Bay Park.

Una vez allí, bajarse, cambiar de andén, viaje de vuelta y volver a empezar.

DOS

Un pequeño apunte personal: desde siempre, desde que comencé a viajar, lo primero que hago cuando llego a una ciudad que no conozco es conocerla profundamente, a fondo.

Es decir: lo primero que hago cuando llego a una ciudad que no conozco es viajar en subte porque, pienso, las tripas de una metrópoli revelan y dicen, en más de una ocasión, mucho más que los paisajes cosméticos y las postales artificiales y artificiosas de la superficie.

Así, siempre tomo notas de lo que sucede en el subte, alguna vez escribiré un libro sobre mis viajes subterráneos y, seguro, en su momento no dudé ni un segundo en leer –en un *paperback* usado al que parecía haberle pasado un tren por encima, comprado en un puesto callejero de Manhattan– *The Taking of Pelham One Two Three*, novela publicada en 1973 por John Godey.

Lo pagué –apenas un dólar– y después bajé por las escaleras de la estación de metro de Times Square y busqué y encontré un asiento en el vagón, lo abrí mientras se cerraban las puertas y comencé a leerlo.

Y es un placer releerlo –tantos años más tarde, para su reedición en la colección Roja & Negra– mientras voy desde la estación de Peu del Funicular a Plaza Catalunya, Barcelona, 2009.

TRES

La Nueva York en la que yo leí por primera vez la novela de John Godey no es la Nueva York de ahora.

Es una Nueva York que ya no existe. En especial en lo que se refiere a Times Square y sus alrededores, donde alguna vez hubo cines porno y *taxi-drivers* alucinados, hoy se representan los musicales marca Disney y pasean sin temor los jubilados de Iowa. Es una Nueva York que supo ser "higienizada" con rigor por Rudolph "Rudy" Giuliani.

Ignoro si la inminente nueva adaptación fílmica de Tony Scott con guión de David Koepp –con John Travolta (el malo) y Denzel Washington (el bueno), James "Soprano" Gandolfini en el rol de alcalde neoyorquino y secundarios de primera de Luis Guzmán y John Tuturro y Gbenga Akinnagbe de *The Wire*– intentará reproducir esa ciudad turbulenta y desaparecida o si en cambio, seguramente, ofrecerá vistas de la ciudad actual con el frenético y espasmódico y vertiginoso montaje que es marca de la Casa de los Hermanos Scott.

Por lo pronto, hay que decirlo: el poster de la versión 2009 poco y nada tiene que hacer comparado con esa maravilla casi *pulp* de la admirada versión de 1974.

Yo la vi poco después de leer la novela.

Ganas de verla otra vez.

Vuelvo a verla.

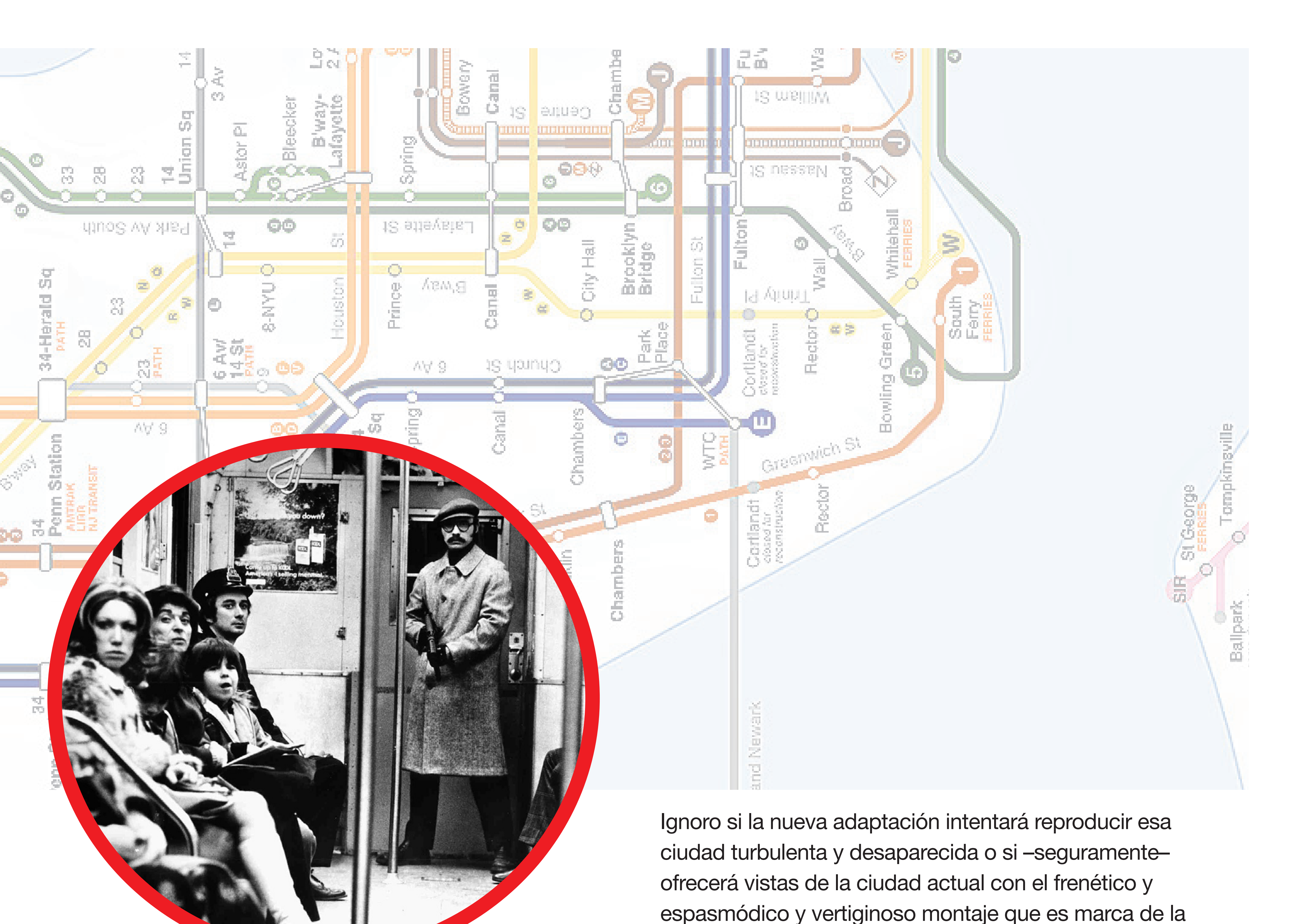
Típico –en el mejor sentido– cine de los años '70. Esos colores desteñidos, ese aire casi documental, esa tensión que —aunque dirigida por el apenas "hábil artesano" Joseph Sargent formado en seriales televisivos– recuerda al pulso de firmas más nobles como la de Sidney Lumet, Alan J. Pakula y Sidney Pollack.

Y esa ciudad.

Y el guión de Peter "Charade" Stone.

Y la inolvidable partitura de David Shire.

Y esos actores: Walter Matthau como el bueno (el teniente de policía Zachay Garber, con su cara de sabueso cansado) y Robert Shaw como el malo y británico (Bernard "Mr. Blue" Ryder) y Martin Balsam como otro malo (Harold "Mr. Green" Longman) y Héctor Elizondo como un malo más (Joe "Mr. Gray" Welcome) y Earl Hindman como un últi-



EL SECUESTRO DEL SUBTE
EN LA VERSION ORIGINAL

Ignoro si la nueva adaptación intentará reproducir esa ciudad turbulenta y desaparecida o si –seguramente– ofrecerá vistas de la ciudad actual con el frenético y espasmódico y vertiginoso montaje que es marca de la Casa de los Hermanos Scott.

mo malo (George "Mr. Brown" Steever).

Y lo más importante de todo y de todos: ese ya clásico cinismo tan pero tan neoyorquino que –mal que les pese a Giuliani y a sus descendientes– llega intacto y vigoroso hasta nuestros días.

Y todo termina con un estornudo.

Y dato interesante: el film tuvo muy buenas críticas pero sólo tuvo éxito de público en las ciudades con sistema de subterráneos propio. Casi nadie fue a verla en barrios residenciales o en áreas rurales.

De ahí que en su libro *Subway Lives*, Jim Dwyer la define como "la película que todo usuario de subte ha visto".

Y no diré nada más.

CUATRO

Pero basta de películas. Hablemos del libro y del escritor.

Cuando se publicó en 1973, la novela de John Godey fue uno de *esos* best-sellers. Mi destartalado *paperback* incluye admiradas loas de la *Saturday Review* ("A blockbuster!"), del *New York Times* ("Absolutely tops!") y *The Washington Post* ("Machine gun paced entertainment... A high voltage thriller... You can't put it down!") y de *The New Yorker* ("A cliffhanger, fast moving and believable!").

Y ninguno de ellos mentía.

Eran, sí, los días de *El Padrino* y de *El día del chacal* y de *Maratón de la muerte* y de *Tiburón* y de *Carrie* y de *El exorcista*. Tiempos en que los best-sellers tenían que ser, primero, novelas bien escritas y bien hechas porque, de no ser así, no gustaban y no vendían.

En ese sentido, eran tiempos mejores.

Y así, la novela de John Godey narraba fiel y obsesivamente lo que sucedía cuando un grupo de secuestradores tomaba como rehén a todo un tren subterráneo y a sus pasajeros (la particularidad del asunto y el desconcierto de los policías pasa porque un subte es un *circuito cerrado*, no se lo puede sacar de su trayectoria) y estaba escrita con los mejores rasgos del entonces todavía *new journalism,* a la vez que recitaba más que bien las lecciones aprendidas del insuperable cronista neoyorquino Joseph Mitchell –especialista en develar las intimidades de la ciudad que nunca duerme– primero en periódicos como *The World* y *The Herald Tribune* y luego y para siempre en las páginas de *The New Yorker* con obras maestras como *El secreto de Joe Gould*.

Así, leer *Pelham Uno Dos Tres* es todo un viaje.

Leyendo *Pelham Uno Dos Tres* –con esos saltos de nombres, lugares, situaciones, bruscos cambios de tiempo y espacio que anticipan la mecánica de series como *24* y películas como *Máxima velocidad* y *Los sospechosos de siempre*– uno se siente como un rehén, como un secuestrador, como un policía, como un lector feliz de que lo lleven de paseo por más que no esté del todo claro si va a regresar entero a casa.

Y todo el tiempo –vagón a vagón, estación tras estación– sabemos que estamos en manos de un experto.

John Godey era el nombre de batalla de Morton Freedgood (Brooklyn, 1913-Nueva Jersey, 2006) para escribir policiales. Con el tiempo, yo leí alguna otra novela de Godey como *The Snake* (1979), donde la cosa pasaba por una mortal serpiente mamba suelta por los prados del Central Park (otra vez, impresionaba el rigor de los datos y la documentación, aunque estaba claro que todo el asunto era producto de aquella moda de "animales peligrosos") y la bizarra *The Three Worlds of Johnny Handsome* (de 1972, y llevada al cine en 1989 en la poco valorada *Johnny Handsome* de Walter Hill con Mickey Rourke, Morgan Freeman, Forest Whitaker, Ellen Barkin y Elizabeth McGovern).

No leí, en cambio, el único libro de Morton Freedgood –se titula *The Wall-to-Wall Trap*, de 1957–, quien estudió en el City College, luchó en la Segunda Guerra Mundial, tuvo un programa de radio contando peculiaridades de la vida en Manhattan, y comenzó publicando cuentos en *Cosmopolitan* y *Collier's* y *Esquire* mientras trabajaba para la industria del cine con base en Nueva York como relaciones públicas de los estudios United Artists, 20th Century Fox y Paramount. En algún momento, Morton Freedgood decidió que publicaría ficción seria bajo su nombre y "entretenimientos" como John Godey, alias que tomó prestado de una revista femenina del siglo XIX: *Godey's Lady's Book*. Pero John Godey se impuso a Morton Freedgood. John Goodey secuestró –literal y literariamente– a Morton Freedgood. Y en un curioso giro cuasi-psicótico fue John Godey quien firmó la *memoir* de infancia pandillera de Morton Freedgood publicada en 1974: *The Crime of the Century and Other Misdemeanors: Recollections of Boyhood*.

Y tal vez valga la pena añadir –por si a alguien le interesa– que su esposa, Lillian Freedgood, se dedicó con cierto éxito a la escultura con huesos de aguacates y que los estudios Disney adaptaron en 1979 su *The Reluctant Assasin* para lucimiento de Dick Van Dyke en un episodio de la serie *Disneyland*.

Pero nada de esto importó a la hora de las necrológicas que titularon –a lo largo y ancho del planeta, a mediados de abril del 2006– "Muere John Godey, autor de *The Taking of Pelham One Two Three*".

Y aunque los malos no siempre ganen, está claro que en más de una ocasión el crimen paga: en su momento, en 1974, la New York Transit Authority se negó a colaborar con el rodaje de la película por considerarlo pernicioso para la imagen de la ciudad y sus medios de transporte.

Pero visiten hoy el museo de la entidad en cuestión, en Brooklyn, ubicado en la misma estación abandonada que se utilizó para filmar la primera versión de *The Taking of Pelham One Two Three* y –en un ala dedicada a los largometrajes filmados en los subsuelos de Manhattan– encontrarán que Mr. Blue y sus muchachos ocupan el sitial de honor.

Aquí –el tiempo pasa, los graffiti permanecen– vienen otra vez.

No acercarse demasiado al borde del andén.

Dejar salir antes de entrar.

Todos a bordo.

Allá vamos.

Una vez más. Ⓡ

Este texto es el prólogo a la reedición de *Pelham Uno Dos Tres* de John Godey, en la colección Roja & Negra (Mondadori) dirigida por Rodrigo Fresán. El libro, lamentablemente, todavía no tiene fecha de salida en Argentina.

Rescate del Metro 1 2 3 se estrena el jueves que viene.



Cine 1 > La familia según Arnaud Desplechin

La familia es hereditaria

POR M.H.

El primer día del resto de nuestras vidas empieza en un cementerio. Tal vez por eso de que algo tiene que morir para que algo empiece, se inicia así el film, con el discurso de un padre en un entierro. Mi hijo ha muerto, dice, esta pérdida es mi fundación. *El primer día del resto de nuestras vidas* es el título horrible y larguísimo con que se estrena en la Argentina *Un conte de Noël*, el último y celebrado film de Arnaud Desplechin, director francés de la nueva camada, de quien se vio aquí *Reyes y reina*.

Se trata de la historia de los Vuillard, familia particular si las hay. Y así como en *The Royal Tenenbaums* la excusa para contar aquella casta extraordinaria y pop era el cáncer en el estómago del padre que atraía a los hijos como un imán, aquí la excusa es una extraña enfermedad genética, cáncer también pero más raro, del que sólo podrá zafar la madre, nada menos que Catherine Deneuve, con un trasplante de médula que le facilite algún miembro de su familia.

Y esa enfermedad hereditaria, que exterminó al primogénito y que ahora amenaza con matar a la progenitora, parece ser la matriz de los problemas que sufren en sus relaciones familiares. Como si los vínculos torcidos –hermanos que no se hablan en décadas, madre e hijos que dicen no amarse–, vínculos burgueses y torcidos, fueran la aparición, el teatrito donde se representa esa genética dolorosamente malformada.

Por eso también, y aunque Wes Anderson y Arnaud Desplechin no tengan nada que ver, es útil la comparación con los Tenenbaums. El director americano planteaba ex niños prodigio acomplejados, con lo que el prodigio infantil y el éxito asegurado significan a la cultura norteamericana. Desplechin en cambio plantea personajes acomplejados pero ordinarios, torturados por sus relaciones familiares, burgueses como Elizabeth, la mayor de los Vuillard, que le dice a su psicólogo “tengo todo pero soy infeliz”, con lo que el psicoanálisis significa para la cultura francesa.

En esta película, entonces, la familia es menos pop y más llena de esa bohemia parisina de barba crecida, cigarrillo y alcohol, de cita literaria, de personajes que hablan como si les estuviera dictando Marcel Proust. Desplechin dijo en una entrevista a *Cahiers du Cinema*: “La historia del cine francés que me interesa es la de aquellas personas que han visto films americanos que saben que no pueden hacer y que buscan llenar esa diferencia”.

Esas tradiciones une el director, contemporáneo a más no poder, para poder narrar la historia de los Vuillard, con las herramientas que la historia del cine francés (que retoma al americano) le ha dado. Un cine intelectual y autoconsciente al punto de poner a Catherine Deneuve y Chiara Mastroianni (madre e hija en la vida real) a hacer de suegra y nuera que no se pueden ver.

Y todo se trata de la familia, ese tópico imposible.

Teatro > Luciana Acuña: Hitchcock y básquet con los pies

Bailando en el borde

Con el grupo Krapp buscó el reverso de la danza: ese lugar donde los cuerpos no despliegan armonía, ni belleza clásica. En la obra *B*, se rindió ante la gracia con que los basquetbolistas producen de manera involuntaria eso que lleva años de práctica. Y en *La bahía de San Francisco*, baila al ritmo del *Vértigo* de Hitchcock. Con dos obras en cartel y varias bajo sus pies, Luciana Acuña no para de explorar el arte de bailar.



FOTO: XAVIER MARTIN

POR MERCEDES HALFON

Luciana Acuña recuerda de su San Francisco (Córdoba) natal, los giros y giros que daban los bailarines de folklore que su madre dirigía. Ella que bailó desde que nació, pero a los cuatro se dio cuenta de que el folklore no era lo suyo, no pudo olvidar esos momentos de vueltas vertiginosas, confusas, el mareo donde le gustaba perderse y que fue su primera conexión con eso que de la danza la iba a capturar. No la coreografía demarcada y ancestral de las danzas folklóricas, no el repetir esas formas conocidas, sino los dibujos movidos y un poco impredecibles que se formaban cuando ella, diminuta, empezaba a girar.

De San Francisco viajó a Córdoba capital a formarse en danza contemporánea y a los veinticuatro a Buenos Aires a terminar de perfeccionarse, con “hambre” de ver más y mucho, de cosas diferentes. Ahora Luciana Acuña baila *La bahía de San Francisco*, y la referencia a su pueblo natal queda como una casualidad o una broma. También baila en *B*, pero ahí, en esa obra, ya no puede usarse ese verbo, bailar, porque lo que sucede en *B* es otra cosa, más rara, lejana a las definiciones de danza habituales, y que para entender bien hace falta conocer un poco el recorrido que la llevó hasta ahí.

UN HURACAN QUE HACIA KRAPP

A partir del ’98, Luciana Acuña codirige con el también cordobés Luis Biasotto, el huracán que fue y es Krapp; un grupo de danza-teatro, o más bien, un grupo que unía actores, bailarines y músicos, que en su mezcolanza rompían las estructuras de la danza de aquel momento. *Mendiolaza* era una obra graciosa, conmovedora en su deformidad, en su furiosa originalidad: daban miedo esos bailarines con tanta personalidad. Dice Acuña: “La idea que teníamos era corrernos de la técnica y las formas reconocibles en la danza, que son justamente lo que se llama danza. Uno reconoce cuando algo es danza cuando ve las formas bellas y los cuerpos bellos moviéndose armónicamente. Lo que me interesó fue lo contrario. Salir de esos lugares y entrar en otros de mayor extrañamiento, que se abran otros imaginarios, que pueden no ser aceptados. Que te digan: ah, no, esto no es danza. Como bailarín también es un desafío, en vez de trabajar para la perfección técnica, trabajar para la imperfección”.

LOCA POR EL BASQUET

Muchas de esas búsquedas perduran en las dos obras que Acuña tiene en cartel en este momento. *B*, que codirige con Alberto Ajaka, es en pocas palabras, un actor, un ex basquetbolista y una bailarina (ella), jugando al básquet. No mucho más que eso. Como toda escenografía hay un aro de básquet. Hay un principio donde los tres elongan, un medio donde juegan el partido, y un fin donde se cambian de ropa e intercalan comentarios de vestuario. Luciana Acuña cuenta sobre por qué eligió este mundo: “Siempre admiré a los deportistas. Las formas que crean con su cuerpo no son un objetivo para ellos y casualmente son increíbles. Para la danza el fin es la forma, para ellos no, pero crean formas superadoras de la danza. Ves un basquetbolista que da un doble *turn* en el aire, que un bailarín clásico estudia años para hacer, y éste lo hace para embocar la pelota en el aro. Eso es lo maravilloso, lo no forzado”, y de eso se trata *B*, de ese límite, una obra tan leve, tan cercana a lo real, que casi no es teatro. Y ella baila esa danza tan leve, tan superadora, tan cercana a jugar al básquet, que casi no es danza.

LOCA POR HITCHCOCK

Y en *La bahía de San Francisco*, en cambio, la obsesión es por una ficción. Una película clásica. Luciana Acuña y Fabián Gandini se apasionaron con una escena de *Vértigo* de Hitchcock al punto de hacer con ella un trabajo de deconstrucción. Así se los ve, con trajes de neoprene, papeles con indicaciones pegados en la pared, micrófonos, grabaciones, en algo que podría imaginarse como un submarino de la NASA, y ellos como los bailarines/investigadores que van a desarmar esa escena de *Vértigo* hasta que no se la reconozca. Llevarla de su máximo grado de abstracción –sólo las acciones de la escena dichas antes un micrófono– a su mayor grado de figuración, con baldazos de agua, música a la Bernard Herrmann, y un *plotter* gigante en que figura la mismísima Bahía de San Francisco.

De San Francisco Córdoba a San Francisco California hay un puente por el que Luciana Acuña baila, piensa coreografías imposibles, esquiva definiciones como balas en una película de suspenso.

B
Sábados a las 21 en Sala Escalada (Remedios de Escalada de San Martín 332). Entradas: $ 20.

La bahía de San Francisco
Domingos a las 21 en El Camarín de las Musas (Mario Bravo 960). Entradas: $ 30.



Cine 2 > *Katyn*, de Andrzej Wajda

Un panorama de infortunios polacos

Con ochenta y pico de años, Andrzej Wajda dedicó buena parte de sus películas a reflejar el desafortunado destino polaco en el siglo XX, primero ocupado por el nazismo y luego por la Unión Soviética. Su última película, sin embargo, hace foco en eso que hasta ahora se abstuvo de filmar: el momento en que ambas ocupaciones se superpusieron, y se asesinó a casi toda la clase ilustrada del país, con el propósito de aniquilar toda posibilidad de soberanía polaca en el futuro. Una masacre negada durante casi cinco décadas.

POR MARIANO KAIRUZ

"Hitler anunció un Reich de mil años; el comunismo es para siempre."

Como una especie de chiste negro, el comentario que le hace un oficial del ejército polaco a otro funciona como admonición del oscuro futuro de la nación. Ambos han sido tomados prisioneros por las dos fuerzas de ocupación simultáneas –las del Führer y las de Stalin– que han pactado una tregua de no agresión por la que transitoriamente se dividen a sus invadidos. La primera escena de la película ya expresaba con elocuencia y fuerza dramática lo que estaba por venir, en el encuentro, a mitad de un puente, entre los polacos que huyen de las SS desde un lado, y los otros polacos que vienen corriendo en sentido contrario, anunciando que la policía soviética viene pisándoles los talones. Si varias de las películas más conocidas de Andrzej Wajda –y entre ellas la gran *Cenizas y diamantes*– se internaron en ese túnel del terror que significó, al término de la guerra, el salto de la dominación por un sistema totalitario (el nazismo) a otro (el stalinismo), en *Katyn*, su film número 38, el director octogenario filma el momento en que ambos terrores se superpusieron a partir de un episodio velado por la historia oficial durante décadas. *Katyn* es, ha dicho Wajda, una pieza faltante en su "panorama de infortunios polacos".

Basada en la novela *Post-mortem*, de Andrzej Mularczyk (un guionista perteneciente a la primera generación de la famosa Escuela de Lodz, de la que provienen tanto Wajda como Polanski, Munk, Kawalerowicz, Skolimowski y otros de los cineastas más importantes de su país), *Katyn* es la primera película que narra la masacre que tuvo lugar en la región que le da nombre, y que constituyó un capítulo central del gran trauma histórico con que los polacos atravesaron el siglo XX. Pero no se limita a contar el crimen en sí, el de la ejecución de más de 20 mil hombres, sino también y especialmente el de la mentira que se erigió a su alrededor como versión oficial durante los años del régimen comunista. Tras varios traslados, fueron asesinados no sólo hombres del ejército sino también profesores universitarios, abogados, arquitectos; prácticamente toda la clase ilustrada del país, con el propósito de aniquilar toda posibilidad de soberanía polaca en el futuro. Los ejecutores fueron los rusos, como los alemanes se ocuparon de hacer notar en su momento, pero una vez vencido el Eje, los nuevos jefes a cargo se ocuparían de negarlo, de borrar la historia, culpando a los servicios del Führer. El esfuerzo de propaganda soviético fue enorme: se impuso por la fuerza –con aprietes y encarcelaciones– el silencio y la falsificación de testimonios de todos aquellos que recordaban la verdad, incluidos viudas y familiares de las víctimas. Rusia no admitió oficialmente la autoría de la masacre hasta los años de la Perestroika, con Gorbachov en el poder. Las esposas de muchos de los asesinados jamás habían recibido la confirmación de su muerte, con lo cual muchas de las víctimas no fueron sino desaparecidos de la Segunda Guerra. Algunas mujeres incluso abrigaron esperanzas de volver a ver a sus maridos, padres e hijos, hasta el final. Tal fue el caso de la madre de Wajda, cuyo padre murió a los 40 años fusilado en Katyn.

Su vinculación personal con esta historia decidió a Wajda a contar *Katyn* desde el punto de vista de un puñado de parientes de las víctimas. En especial desde los de dos mujeres, una de las cuales representa de manera bastante directa a su madre. Aunque también hay otros personajes que entran en escena y de pronto desaparecen o se extinguen, por obra de las elipsis mediante las cuales avanza el relato, y que terminan de dar forma a su atípica estructura. Y es que en principio hay dos partes bien definidas en *Katyn*: la primera presenta a sus personajes principales, pero se esmera en dar cuenta del marco histórico, de proveer las explicaciones de contexto necesarias. Esta primera hora es lo más convencional del film, con escenas que dan una sensación de *déjà vu* del *subgénero Holocausto* (la nena gritando tras el tren que se lleva a su padre, a modo de primer pico dramático; el canto patriótico de los soldados cautivos) y una elegancia formal, una prolijidad y una estilización que hasta puede considerarse inapropiada para su tema. Acá casi parecería haberse producido un extraño caso de retroalimentación con el cine de Steven Spielberg. El director de *La lista de Schindler* (que se filmó en Polonia con un equipo técnico formado en parte por colaboradores habituales de Wajda) siempre declaró su admiración por el cine del maestro polaco, y su carta de recomendación (que puede leerse en el sitio oficial *www.wajda.pl*) habrá influido en la decisión de la Academia de otorgarle un Oscar honorario nueve años atrás.

Pero esa sensación de un Wajda *spielbergizado* se va diluyendo en la más áspera segunda hora de la película, la de la posguerra inmediata, la dictadura soviética (según el crítico neoyorquino J. Hoberman, "ninguna película ha hecho una analogía tan visceral entre el régimen de Hitler y el stalinismo") y las esperanzas aplastadas de sobrevivientes y familiares de las víctimas; sobre la gran mentira y la certeza de tantos de que jamás volverían a ver a Polonia libre. En esta parte del relato, muchas de las líneas, personajes y tensiones que se han ido desarrollando –incluido el indicio de un romance juvenil–, se van cortando en seco, como aproximándonos gradualmente a la contundente secuencia final en la que se recrea la masacre misma. Esto es: lo que nadie ha visto, pero que ha podido reconstruirse a partir de los relatos hallados en la correspondencia de prisioneros a sus esposas y, fundamentalmente, en diarios personales encontrados. Diarios cuyas anotaciones describen los camiones en los que eran transportados, el bosque de Katyn en que los hacían descender, y que se terminan justo ahí –para dar paso al resto de sus páginas fatalmente en blanco– en el momento en que habrán recibido el tiro en el cráneo. Es ese momento en el que sin embargo *Katyn* prosigue un poco más, y donde la especulación y la imaginación empiezan a reconstruir sótanos sanguinolentos, fosas comunes, paladas mecánicas de tierra sobre los cadáveres, todo un imaginario de la muerte en su despliegue más espantosamente sistemático. R

La cara en la multitud

Bernd e Hilla Becher no sólo fueron dos de los fotógrafos europeos más importantes de la posguerra, sino que en 1976 crearon una cátedra universitaria en la que se formó lo que hoy se conoce como la Escuela de Düsseldorf. Cinco de esos alumnos exponen hasta fin de julio en Proa. Cuatro se revelan como brillantes discípulos capaces de retratar como sus maestros los grandes espacios en los que se abisma la vida contemporánea. El quinto se subleva y fotografía todo eso que los demás dejan fuera de cuadro: las personas que viven esa vida.

POR GUSTAVO NIELSEN

¿Se acuerdan de Bernd e Hilla Becher, ese matrimonio de alemanes que fotografiaba tanques industriales en todo el mundo? No sé por qué siempre me los imaginé como una especie de Abott y Costello con valijas, él alto y flaco y ella baja y gordita. Me resisto a googlearlos para conocerlos, en mi imaginación son muy simpáticos. Buscaban un gran tanque –de agua, de gas, de petróleo–, lo separaban de sus alrededores mediante un punto de vista que nadie supo nunca cómo conseguían y hacían la misma foto de distintos modelos, todas las veces. Ordenados, testimoniales, enciclopedistas. Coleccionistas. Siempre con el objetivo a la misma altura, siempre sin gente, monotemáticos y monocromáticos. Siempre mostrando objetos enormísimos y quietos en formato pequeño. Muchas veces pensé en la vida sexual de ese matrimonio. Prejuicios de uno. Al fin y al cabo tienen un trabajo mejor que el de casi todos los matrimonios del mundo: mucho viaje y un arte ordenado y aparentemente sencillo; un arte de clicks.

Sin embargo, cualquiera que haya manejado alguna vez una cámara para fotografiar un edificio o un volumen de porte considerable sabe lo difícil que es meterlo en caja sin las deformaciones propias de la óptica. Estimo que las fotos de los Becher se terminaban de lograr en el laboratorio y la mayoría de las veces eran producto de un sabio montaje. Es muy difícil dar siempre con la distancia al objeto necesaria para que entre sin combarse. Esto lo saben hacer solamente los fotógrafos de edificios. Al que mejor le sale de la Argentina es a Alejandro Leveratto, un capo.

En 1976 los Becher decidieron fundar una cátedra en la universidad alemana. De allí salió la Escuela de Düsseldorf, especializada en fotografía de cosas quietas y enormes. Cinco de sus alumnos, tal vez los más interesantes, están exponiendo hoy en la Fundación Proa en una muestra maravillosa. Andreas Gursky, Cándida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth. Todos han aprendido de sus maestros a ser buenos Leverattos, a documentar grandes objetos quietos. Todos han aprendido a ubicar sus objetivos en el mismo sitio, a enfocar silencios monumentales de modo magistral. Todos excluyen al ser humano del asunto y las escalas de lo fotografiado pasan a ser de otro planeta al no tener detalles con qué comparar alturas e interiores. A lo sumo han transgredido las enseñanzas de sus maestros en el tamaño de las copias, en el agregado de color a las tomas y en el abandono técnico de lo analógico por lo digital, casi un requerimiento de la época actual.

Todos menos Gursky, el rebelde.

DIE TOTEN HOSEN

Las fotos de Gursky sobresalen de las demás no sólo por la proporción y el tamaño (las dos más llamativas miden cinco metros por dos), ni por estar en la sala más paqueta de la nueva ampliación de Proa: brillan por lo que muestran. Gente. Gente urbana en movimiento. Toda la gente que le falta al resto de las fotos. Como si los habitantes de los espacios fotografiados por la Escuela de Düsseldorf se hubieran rateado de sus edificios para ir a tomarse una birrita a lo de Gursky. El alumno Gursky se olvida (aparentemente) de sus maestros alemanes y sale a la calle a retratar *raves*.

Hay dos cuadros. Uno se llama “1º de Mayo” y el otro “Tote Hosen”. El primero muestra la fiesta del día del trabajo con unas cinco mil personas brindando, bailando, abrazándose, besándose, conversando o drogándose en un espacio incierto, indistinguible. Podría ser un galpón, una terraza, una pista de aterrizaje o el lobby de un gran hotel. Da igual. El segundo muestra un recital de un grupo alemán llamado Die Toten Hosen (el título de la foto descarta la primera “n” del nombre), y aparece toda una masa de gente inclinada hacia un escenario. En el escenario están los músicos, uno sin camisa saltando con una guitarra y el cantante señalando al público con la vara del micrófono. Atrás, en la otra punta, los cuatro o cinco únicos aburridos: sonidistas.

Algo me llama la atención y decido volver otro día con más tiempo. En la semana siguiente consigo unos CD del grupo y un discman, y me propongo escuchar cinco temas seguidos a todo volumen a una distancia de un metro del cuadro, para averiguar si realmente Gursky se caga en sus maestros –genios– Becher, o si por el contrario es el que más los ama y los respeta.

LA EDUCACION DE UN ALEMAN

Una de las cosas en las que más creo es en la sustitución de la enseñanza. Si a usted le enseñan una cosa la tiene que aprender –para eso va al colegio o a la facultad–, pero después conviene que se la olvide y que llene ese espacio con algo suyo. Los alemanes son maestros en aberturas: las mejores puertas y ventanas del mundo son alemanas. Y eso es porque después de la guerra no soportaron más hacer algo en límites abiertos; históricamente han buscado encerrarse y cerrarse. Como si sufrieran de agorafobia.

A los alemanes fotografiados por Gursky no les pasa: son jóvenes, producto de un nuevo espacio post caída del Muro de Berlín. Los que van a los conciertos al aire libre, a manifestaciones. Los que bailan al aire libre como si estuvieran reinventando Woodstoock.

¿Cuál es la gran lección de los Becher a sus chicos? La de no olvidarse de los detalles, a pesar de que el objeto parezca no tenerlos, de tan grande que es. Es casi una lección de novelista. Los tanques de los Becher están llenos de cositas mínimas que se leen como palabras escritas, estén cerca del piso o bien arriba en el cielo. Becher nos revela *todos* los tornillos de esas moles sin tener que subirnos a escaleras. Todo se debe ver con la misma exactitud y claridad. Los otros artistas de Düsseldorf aprenden la lección, pero salen a fotografiar fachadas cargadas de ornamento, sobre todo en los primeros trabajos expuestos en la primera sala. Gursky no. Gursky sale a fotografiar muchedumbres como si fueran obras de arquitectura. Los detalles, aquí, son los gestos de los individuos. Los individuos conforman la masa como las piedras conforman la geometría de un arco en un puente de ladrillo.

La idea de sujeto que Gursky va a retratar en estos bloques humanos saltando al ritmo del punk rock es la de un anónimo identificable. Gursky se olvidó temporalmente de la lección de sus maestros, pero volvió para aplicarla a full: a cinco metros de distancia del cuadro sólo vemos el grupo; a distancia de un metro podemos distinguir los ademanes de los espectadores del recital, la ropa que llevan, lo que fuman y beben.

ADENTRO Y AFUERA

Gursky retrata la multitud y lo inmediato, la masa y la persona. ¿Cómo lo logra? Igual que Bernd e Hilla, pero con una técnica impensable en los años ’70: el cut & paste digital. Así como sus maestros corregían las tomas en la ampliadora para no curvar innecesariamente las perspectivas, Gursky no saca una sola foto del recital, sino decenas de pequeñas fotos de sectores de gente, y después va y las pega una al lado de la otra hasta recomponer la multitud. Gursky fotografía las masas como nunca lo haría un periodista gráfico. No le interesa ni el número de gente apiñada, ni los metros cuadrados ocupados. Le interesa la calidad de esa masa, los elementos significativos que la conforman. Las caras, las actitudes de los seres que ocupan el nuevo lugar global del entretenimiento, los guiños del ocio en la cultura de hoy.

Es tan patente esa actitud que a cincuenta centímetros del cuadro y en mitad de “Love, peace & money” de Die Toten Hosen siento que podría caerme adentro de la foto. Veo un intersticio allí donde parece que se ha sentado alguien, y me dan ganas de entrar a levantarlo, para seguir bailando después. No tengo la remera del grupo que llevan casi todos los pibines: la del águila alemana comida por las hormigas, puro huesitos. El CD suena a un punk como interpretado por un Queen disfónico, no es la música que escucho habitualmente. Se nota que quieren ser Sex Pistols pero comiendo bien. En la tapa del CD aparecen cinco chicos lindos rodeados de mujeres desnudas;

Gursky fotografía las masas como nunca lo haría un periodista gráfico. No le interesan ni el número de gente apiñada, ni los metros cuadrados ocupados. Le interesan la calidad de esa masa, los elementos significativos que la conforman. Las caras, las actitudes de los seres que ocupan el nuevo lugar global del entretenimiento, los guiños del ocio en la cultura de hoy.

ellos están vestidos cool, fuman habanos, toman champán. Ellas son hermosas y los aman. Sin embargo, el público de la foto son todos tipos: en diez mil personas debe haber solamente cincuenta mujeres, la mitad con pinta de bombero. Las ganas de estar ahí adentro son tal vez el recuerdo de los recitales de mi adolescencia; el inconsciente óptico del que habla Benjamin en sus artículos sobre fotografía.

¿La fotografía será una herramienta para documentar la realidad, un artificio, un arte? ¿Será magia? Vuelvo a alejarme hasta los cinco metros. La de Gursky no es una realidad, en la realidad veríamos solamente una masa sin proximidad o una proximidad sin masa. Veríamos a la gente de más atrás de un tamaño menor a la que vemos más adelante. La idea de ver el todo y las partes simultáneamente y que cada cosa tenga la misma importancia nos sitúa adentro del recital. Entonces Gursky es más real que la realidad misma: es la experiencia casi exacta pero quieta, sin sonido ni sudores, de un recital.

Manche sagen die liebe, vielleicht ist da was dran./ Und es bleibt ja immer noch Gott,/ wenn man sonst niemand hat./Andere glauben an gar nichts, das Leben hat sie hart gemacht.

(*No hay mucho en este mundo a lo cual te puedas agarrar/ dicen el amor, quizás haya algo ahí. / Y siempre queda Dios / si no tenés a nadie más. /Otros no creen en una goma, la vida los hizo duros.*)

Apago el discman (qué antigüedad, debería haber mentido y decir el i-pod). El hombre cada vez construye máquinas más sofisticadas para mejorar la percepción, para afilarla. Para escuchar más, para ver más. Para ser más omnipotentes y poder serlo en cualquier sitio. La Escuela de Düsseldorf hace fotografía documental, pero Gursky, además, fotografía lo que no existe y llevamos en el recuerdo de la adolescencia: el alma de la reunión.

PETER BRUEGHUEL TAMBIEN CANTA EN ALEMAN

Una de las curadoras de la muestra afirma que esto que vemos es un registro de época. Otra compara la foto compositivamente con una pintura de Jackson Pollock (según ella los colores de las remeras determinan una especie de mapa visual que arma una red que atrapa nuestra atención). Otra lo explica con el movimiento de los brazos: es un cuadro dinámico, adonde toda la fuerza está acentuada hacia adelante. Los brazos, como flechas, nos llevan a mirar el escenario situado a la izquierda del observador, dice la chica, y el pedacito de pared blanca que se ve al fondo, arriba del cuadro, nos devuelve la visión hacia la derecha, como si nuestra mirada rodara por una canaleta blanca para que podamos seguir jugando al bowling de la imagen.

Todo el tiempo ellas dicen “cuadro, cuadro”. Yo también lo dije aquí en la nota. Y es una foto. Un fotón. Tal vez sea un cuadro porque se parece a un Brueghel muy conocido. Ese de los juegos infantiles, donde se ve un pedazo de ciudad medieval con niños jugando y adonde cada niñito ejecuta un juego particular, disfrutándolo con todos sus sentidos. Y se alegra porque gana o se enoja porque pierde, y quiere volver a empezar. Con la rueda, el diábolo, el yoyo, los malabares, la garrocha, el tobogán, el elástico, la rayuela, el barril, el subibaja o el rango.

Como el pequeño ser humano que es, vivo y en movimiento.

Una persona pintada. En tela o en papel, con óleo o con luz, en el medioevo o anteayer a la noche en la pista de un club.

La de Gursky no es una realidad: en la realidad veríamos solamente una masa sin proximidad o una proximidad sin masa. Veríamos a la gente de más atrás de un tamaño menor a la que vemos más adelante. La idea de ver el todo y las partes simultáneamente y que cada cosa tenga la misma importancia lo vuelve más real que la realidad.

TOTE HOSEN DE ANDREAS GURSKY, AÑO 2000. 208 X 508 (COLECCION JUMEX, MEXICO)

Espacios Urbanos
Fundación Proa
Av Pedro de Mendoza 1929, La Boca
Martes a domingo de 11 a 19.
Entrada: $ 10.
Hasta fin de julio.

(*Traducción del alemán del profesor Martín Brauer*)

inevitables

teatro



Anfitrión Cabaret

Reestrena este afamado cabaret humorístico encabezado por Noralih Gago y el elenco inestable formado por Mónica Cabrera, Pablo Palavecino, Gimena Riestra, Silvit Yori, y atracciones sorpresa en cada función. Después de su gira por el exterior, regresa a B.A. la autoproclamada diva internacional Concha del Río. Y de su mano un ramillete de reconocidos artistas que perfuman con su delirio, regado de canciones, humor, danza, erotismo. Una noche mágica, en la que la antesala del teatro se transforma en un viejo cabaret, los espectadores en asiduos clientes de la casa, y los artistas en viejas glorias de un renovado cabaret. Anfitrionas: Teresa Murias, Make Casares, Vanesa Castañón, Matilde Campilongo, Lucía Pratolongo y Titi Rucciuto.

Miércoles a las 21, en el Teatro Anfitrión, Venezuela 3340. Entrada: $ 35.

El desarrollo de la civilización venidera

Estrena la versión de Daniel Veronese de *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen, sobre la que el director reflexionó: "La pregunta ¿volverá Nora? que a finales del 1800 eclipsó las mentes excitando burgueses palcos de plateas, debería ser reemplazada hoy por otra, porque en algo debe haber servido todo este teatro, toda esta cultura y sabiduría bienpensante para reconocer la dignidad de las mujeres. Pero la materia inconclusa sobre la profunda dignidad de los derechos humanos es la que nos sigue haciendo revolcar en la butaca". Con Carlos Portaluppi, María Figueras, Ana Garibaldi, Mara Bestelli y Roly Serrano.

Viernes y Sábados a las 23.15. Domingos a las 17, en el Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 50.

música



Las canciones que se me cantan

"*Yo miro por el día en que vendrá/ hermoso como el sol en la ciudad*", anuncia Alfonso Barbieri junto a Lisandro Aristimuño desde su versión dopada de "Instituciones", segundo tema de su segundo disco solista, el primero desde que se afincó definitivamente en su ciudad natal luego de casi toda una vida vivida en Córdoba. Allá formó parte de un hito del rock local como Los Rústicos del Viejo Sueño, y también tiene sabor mediterráneo su ya lejano debut como solista, *Banda de sonido original de una película que nunca se filmó* (2003), en el que participaron Hilda Lizarazu y Liliana Vitale como invitadas. Después de un violento episodio de censura en una muestra de sus dibujos, Barbieri decidió instalarse en Buenos Aires y luego de separarse de su grupo Los Cocineros, su primer carta de presentación de este *Las canciones que se me cantan*, donde versiona tanto a Sui Generis como a Hall & Oates ("Siempre que te vas", junto a Kevin Johansen), o compone un cuarteto para que lo cante Palo Pandolfo, el inequívoco "Corazón". Para el pequeño himno "Córdoba" tiene la ayuda de su pareja Jimena López Chaplin, y Pablo Dacal acompaña en el que tal vez sea el mejor tema de un disco ecléctico y querible: "Dos hermanas", una encantadora traducción de "Two Sisters", de The Kinks.

Hurricane

La legendaria Grace Jones tiene disco nuevo después de casi dos décadas y –¡oh, milagro!– ya tiene edición local. Con una banda cuya base está a cargo de los legendarios Sly Dunbar (batería) y Robbie Shakespeare (bajo), e invitados de la talla de Tricky o Brian Eno, *Hurricane* está a la altura de lo mejor de la leyenda musical de la diosa de ébano.

salí INDIA EN BUENOS AIRES POR JORGE LOYDS



Palermo Bollywood

Comida india de película.

Entrar a Mumbai, segundo restaurante de Manoj Kumar Menghani luego del exitoso Katmandú, es como sentirse inmerso en una película india perfectamente ambientada. Entre el humo del sahumerio se ven figuras mitológicas como Brahma, dios creador del hinduismo, y Ganesha, con su cabeza de elefante, hasta que llega Marita, la solícita encargada, para guiarnos hacia el salón. La música típica es agradable y se entremezcla con los distintos idiomas hablados por los comensales. La carta, muy accesible, está dominada por la cocina del norte de India y tiene cuatro niveles de picante, según el gusto y valentía de cada cliente. Consta de 6 platos vegetarianos, entre los que se destaca el exquisito navratan korma, compuesto de 9 vegetales y queso tipo tofu. Para los amantes de la carne, se recomienda empezar con chicken tikka (pollo) o boli kebab (cordero), asados en el horno tandoor y acompañados por distintos chutneys. Como plato fuerte, la mejor opción es un curry: el ragon josh, de cordero patagónico, es para guardar en la memoria gustativa. La carta de vinos es amplia en precios, aunque el lassi (bebida a base de yogur) en su versión de mango es imperdible. Entre los postres encontramos los clásicos gajar halwa (pastel de zanahoria, coco y almendras), gulab jamun (bolitas de leche en polvo fritas con almíbar) y el delicioso kulfi (helado de pistacho con frutas secas). Para bajar la comida, sirven infusiones de menta y daarjeling o chai masala (té hecho con clavo de olor, cardamomo y jengibre).

Mumbai queda en Honduras 5684.
Abre de lunes a sábados desde las 20 y de lunes a viernes de 12 a 15.30. Tel: 4775-9791.



Platos clásicos y espacio moderno

Un nuevo restaurante indio ideal para una cita.

Frente a la mítica Nave Jungla, bizarro espacio contracultural que brillara en los '80 con sus famosos enanos, abrió sus puertas el Taj Mahal, un moderno restaurante que cuenta con una planta baja en diferentes niveles y un segundo piso más íntimo. De sus paredes cuelgan pantallas que emiten videoclips o películas indias musicalizadas, las luces son bajas y la base de la barra está iluminada de rojo. El lugar es espacioso, cómodo e ideal para una cita. Sus dueños, Bharat o Lalid, son de Mumbai y supervisan todo mientras un mago o una tarotista recorren las mesas entreteniendo a clientes en su mayoría jóvenes. La carta es muy variada y contiene los platos típicos de la zona. Entre las entradas destaca el Taj Mahal special mixed grill, trozos de pollo, pescado y cordero marinados con yogur, cilantro, ajo y especias (para dos). Los platos centrales más recomendables son, para los vegetarianos el shahi paneer makhani, una variedad de quesos tipo tofu en salsa masala o el daal makhanwala, lentejas cocinadas durante toda la noche con crema y especias, y para los carnívoros el muglai biryani, un aromático arroz basmati con cordero y guisantes. Entre los postres, no faltan los típicos gulab jamun, gajar halwa y badam kulfi. La oferta de vinos es muy amplia y puede beberse nimbu pani (típica limonada) o té de la India, aunque lo más atractivo para después de comer sea degustar los cócteles bautizados con los nombres de las ciudades indias, que el barman sirve directamente en la mesa.

Taj Mahal queda en Nicaragua 4345.
Abre de lunes a sábados por la noche. Tel. 4831-5716.

dvd



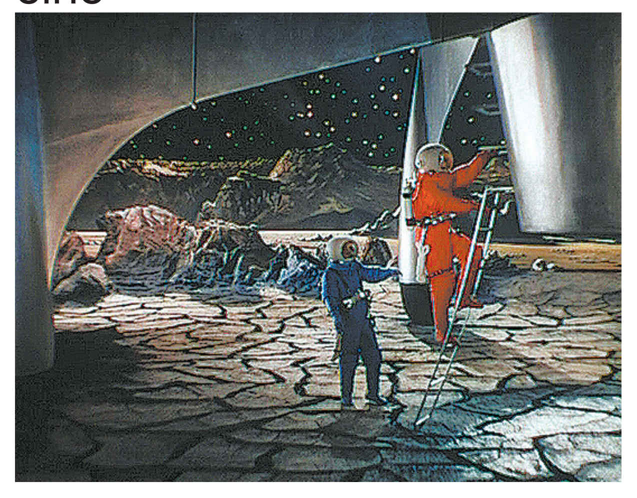
Mal ejemplo

Aunque menos conocido que Will Ferrell, Steve Carell y otros comediantes a los que suele acompañar, Paul Rudd es uno de los actores más divertidos de las camadas más recientes de humoristas norteamericanos. Junto a Sean William Scott (el insoportable Stifler, de *American Pie*) interpretan a dos vendedores de bebidas energizantes que, para evitar ir a la cárcel, deben acompañar como "hermanos mayores" a dos chicos con problemas de sociabilidad. Uno es un nene malhablado y obsesionado con el sexo (el muy gracioso Bobbie J. Thompson); el otro, un adolescente nerd fanático de los juegos de rol (Christopher Mintz-Plasse, de *Supercool*). Todo se encamina hacia un final amable que reivindica a unos y a otros, pero el recorrido es salvaje, y una oportunidad para el descubrimiento de Jane Lynch, veterana de los films de Christopher Guest, acá haciendo de cocainómana recuperada y psicótica. Estreno directo en DVD.

Ríos de sangre

Aunque no hay nada en esta aventura con cocodrilo gigante que no hayamos visto antes (el terrorífico punto de vista subacuático a lo *Tiburón*; las relaciones entre múltiples personajes en peligro al mejor estilo cine catástrofe), su apuesta por un relato de tensión clásico funciona. Ambientada en el extenso *outback* australiano, entre sus protagonistas Radha Mitchell (*Melinda & Melinda*) y Michael Vartan (*Alias*) asoma la última gran adquisición cangura de Hollywood: Sam Worthington, actualmente en cartel en *Terminator 4*. Directo a DVD sin pasar por los cines.

cine



40 años en la luna, ¿o no?

Se cumplen cuatro décadas de la llegada del hombre a la luna, oportunidad para reeditar leyendas, fabulaciones, teorías conspirativas y obras maestras del cine clase B. Los próximos cuatro viernes a la medianoche, se verán, entre otros films, la pionera *La mujer en la luna* (1929), de Fritz Lang; *Los primeros hombres en la luna* (1964, sobre historia de H. G. Wells y con muñecos animados por Ray Harryhausen); el documental alemán *Algo gracioso pasó camino a la luna),* y un seleccionado de documentales de los '60 titulado *Gala lunar*. Además, el lunes 20, día mismo de la efeméride, se dará a las 19 *Viaje a la luna* (1950) y el estreno del cortometraje argentino *Cincuenta años en la luna*, de Mariano Santilli, especialista local en asuntos cósmicos. La programación se completa con una muestra online de recortes, avisos, láminas y fascículos de 1969 en *www.historiadelapublicidad.com*

Todos los viernes a las 24, lunes 20 a las 19,
y martes 21 y 28 a las 19, en el Centro Rojas, Corrientes 2038.

Preston Sturges: las claves del éxito

Dramaturgo, compositor, soldado, caricaturista, guionista y director de cine, Preston Sturges (1898-1959) fue uno de los mayores cineastas norteamericanos de su época. Las próximas cuatro semanas podrán verse varias de las películas que lo prueban: la imperdible *Los viajes de Sullivan* (1941, con Joel McCrea y Veronica Lake); *Las tres noches de Eva* (1940); *Los amores de mi mujer* (1942) y *Te odio, mi amor* (1948). Entrada gratis.

Los miércoles a las 20 y jueves a las 15, durante todo julio,
en la sala de la Universidad del Cine, Pasaje Giuffra 330.

televisión



Tributo a Brando

Desde aquella ocasión en que le prendió fuego a la noción de actuación en Hollywood con el Stanley Kowalsky que compuso para la versión de *Un tranvía llamado Deseo* dirigida por Elia Kazan, hasta *El Padrino*, el ciclo TCM Spotlight de este julio del canal de los clásicos repasa la brillante y conflictiva carrera de Marlon Brando, en el mes en que se cumplen cinco años de su muerte. Una oportunidad para reencontrarse con personajes como el motociclista pendenciero de *El salvaje*; con el ex boxeador de *Nido de ratas*, y con Vito Corleone en la saga mafiosa de Mario Puzo filmada por Francis Ford Coppola. Un tributo en cinco películas y un documental (que repite el último miércoles del mes a la noche) que indaga en los misterios del actor de método que dejó su marca indeleble en la cultura popular del siglo XX.

Lunes de julio a las 22.
Por TCM

Lost in Austen

Una vuelta ingeniosa para la fiebre de adaptaciones de Jane Austen que azota al cine desde hace un tiempo y parece no tener límite. La heroína es esta vez Amanda Price (Jemima Rooper), una chica de principios del siglo XXI que, algo desencantada con su vida sentimental, se zambulle literaria y literalmente en su novela favorita: *Orgullo y prejuicio*. Una vez inmersa en el mundo creado por Austen, conocerá a la familia Bennet y al célebre Mr. Darcy (Elliot Cowan), poniendo en peligro el desarrollo argumental de la novela, y debiendo hacer lo imposible para mantener su curso original. Miniserie en cuatro episodios, empieza pasado mañana.

Desde el martes 7, todos los martes de julio a las 23.
Por Film & Arts



FOTOS: PABLO MEHANNA

India vegetariana en el microcentro

Almuerzo, delivery y catering a precios económicos.

Ariel Blanco es argentino, pero de muy joven abrazó la cultura hindú. Vegetariano al igual que sus hijos, cocinero y masajista ayurvédico, vivió 5 años en India y a su regreso, en 1997, heredó un local familiar en la Galería Embassy, frente a la plaza San Martín. Allí instaló Tulasi, pionera en la comida india en Buenos Aires, desde donde brinda almuerzo vegetariano a oficinas céntricas con su delivery y dicta clases personalizadas de este arte culinario. Ofrece además un económico servicio de catering y vende comida para llevar, entre la que destacan sus pikles con masala y sus gulab jamun. También se puede comer en el prolijo y pequeño local, dispuesto a modo de almacén, con 6 mesas en el interior y otras 3 en la galería. Su menú es barato y variado y ofrece, además de los platos típicos, otros aggiornados (aunque siempre vegetarianos y con un toque oriental) para aquellos neófitos que quieran empezar con unos canelones, una ensalada o un plato de pasta. Aunque todo es singularmente sabroso en Tulasi, merece destacarse el talhi, un combinado de 5 preparaciones compuesto de kofta (albóndiga vegetal con curry), dahl (lentejas con tomates salteados), palak panir (espinacas y acelga estofadas con queso indio), raita (ensalada con yogur y masala) y subzi (vegetales mixtos con gran masala). Los postres, verdaderas delicatessen, son para probarlos todos, aunque lo mejor sean las bolitas de leche condensada con frutos secos, que hacen total justicia a su nombre: simplemente maravillosas.

Tulasi queda en Marcelo T. de Alvear 628, local 28 (Galería Embassy).
Abre de lunes a viernes de 10.30 a 16. Tel: 4313-4026.



Saris y sahumerios

Una boutique de ropa y accesorios importados.

Jasmine Menghani nació en Jaipur, al norte de India, hace 37 años. Pero hace 15 vino a vivir a la Argentina siguiendo a su marido ya instalado aquí como comerciante mayorista textil. Cuando sus dos hijos empezaron el colegio ella decidió abrir su propia tienda al público en Palermo Soho. "No hay igual en ningún lado y no hay dos cosas iguales en mi boutique", dice Jasmine en un simpático castellano. El pequeño local luce abarrotado de artículos que una tía le manda desde Nueva Delhi. Nomás entrar, se ve una foto de Jasmine junto a Susana Giménez vestida con un sari (vestido tradicional de gala para la mujer) que le obsequió cuando la invitó al programa especial por el Día Internacional de la Mujer. En New India todo es importado y único, desde los sahumerios hasta cada pollera bordada con hilo de plata y piedras incrustadas. Puede encontrarse el punjabi (vestido más de entrecasa), la kurta (traje para el hombre), los típicos zapatos de camel (cuero de camello), túnicas y pashminas para combinar con un par de jeans, manteles, sábanas, tapices y todo tipo de accesorios (pulseras, anillos, aros, carteras y hasta paraguas de sol). También ofrece figuras en madera tallada como Buda, Shiva o Saraswati, los típicos elefantitos de la suerte, lámparas, títeres y el clásico bindi que usan las mujeres entre los ojos. Y como a partir de que *Slumdog Millionaire* ganó el Oscar, mucha gente se acercó a preguntar dónde conseguir películas y música de Bollywood, en 15 días Jasmine empezará a importarlas.

New India queda en Honduras 5265.
Abre de lunes a sábados de 12 a 20. Tel. 4833-5339.

El trabajador de la muerte

Apenas entró en el rubro revolucionó los hábitos en los velorios con servicios impensados en su momento. Junto a su hermano, el dueño de Cochería Paraná, se ocuparon de los ritos funerarios de muertos célebres, desde Frondizi hasta José Luis Cabezas. Y en lo que llama "el master" de su carrera, trasladó los restos de Juan Domingo Perón desde la Chacarita a San Vicente. Y hace poco, se convirtió en un culto televisivo con su programa *De aquí a la eternidad* por Utilísima Satelital. Mientras prepara la segunda temporada, de vuelo internacional, y se desempeña al frente del Instituto Argentino de Tanatología Exequial, Ricardo Péculo recorre para Radar el largo camino que lo llevó a ser la figura más consultada de ese tema del que nadie quiere hablar.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Un tanatólogo es alguien que se especializa en el estudio de la muerte y los muertos, sobre todo en los aspectos sociales y psicológicos del morir. Ricardo Péculo es tanatólogo con título otorgado por el Instituto Internacional de Ciencias Tanatológicas (lo recibió en diciembre de 2001), y se especializa en Ritos Funerales, Ceremonial y Pompas Fúnebres. Tiene la voz profunda que se espera de alguien que lidia con tales asuntos, pero probablemente se deba tan solo al cigarrillo. Porque, es cierto, Ricardo Péculo se parece a Narciso Ibáñez Menta y podría ser el hermano criollo de Vincent Price, pero es terriblemente afable. Gracioso. Jodón, se podría decir. Incansable, también: dice que tendría que haber nacido en la época de Güemes, tiene locura por los caballos, es paracaidista, buzo, aviador civil, y jugador de pato. Aunque vive en San Isidro y es socio de la Agrupación Tradicionalista El Lazo, del mismo partido, se le filtra el acento plebeyo de Villa Ballester, donde creció. Ricardo Péculo es el hermano de Alfredo Péculo, que murió hace muy poco y era el dueño de la Cochería Paraná, empresa que hizo historia y supo ocuparse de las exequias de Arturo Frondizi, José Luis Cabezas y Carlos Menem Jr. Los dos, junto a Daniel y Adrián Carunchio, todos como parte de la Cochería, se encargaron en 2006 del traslado de los restos de Juan Domingo Perón desde la Chacarita hasta la quinta de San Vicente. "Fue el Master de mi carrera", dice Péculo en su oficina que queda en un alto piso del edificio inserto dentro de la galería Jardín de la calle Florida. Por todos lados tiene fotos de su familia y de él mismo, todos vestidos de paisanos. No es menor su pasión tradicionalista. Cuando muera, quiere que lo velen vestido de gaucho. A su hermano le dio honores del mismo estilo, que se vieron en *De aquí a la eternidad*, el programa que Ricardo Péculo conducía hasta hace poco en Utilísima Satelital y que dejó de verse no por falta de éxito, sino todo lo contrario: es que le pidieron una segunda temporada, pero debe ser con recorridos por cementerios internacionales y repaso de ritos de otros países, y eso exige un esfuerzo de producción que el original no necesitaba. Será para el año que viene, calcula. Tiene otras ideas, sin embargo, como estrella de culto en la que se está convirtiendo. Por ejemplo.

"Yo le tiraba la idea de *De aquí a la eternidad* a todos los periodistas que me cruzaba, pero rebotaba. Un día me llamaron de Utilísima con la idea: ellos me convocaron. Yo siempre quise hacer algo como 'El rincón del jubilado', una especie de micro tanatológico. Todavía tengo ganas de hacerlo. ¡Y a lo mejor lo hago! Porque hay muchas dudas con respecto a la muerte, y muchos mitos; yo creo que sería exitoso hacer un micro bajando información con lo que la gente pregunta."

¿La gente le pregunta mucho?

–Sí, se me acercan cuando estoy comiendo, cuando me ven por la calle. Mi target es de 50 para arriba, los que están cerca, ¿no? Entonces viene la señora o el señor y quieren saber. Si pueden poner música en su funeral, por ejemplo. Si pueden poner en el ataúd algo especial. Algunos también me encaran, me dicen que no están de acuerdo con lo que yo pienso, cosas así. O me llaman por teléfono. Por ejemplo, me llama una señora de Jujuy, que tiene al marido en un cementerio y lo quiere llevar a otro. Me llama a mí porque soy un referente: hay cocherías en Jujuy, pero el tipo que habla sobre estos temas y tiene visibilidad soy yo. La gente habla más de la muerte, ya no es tan tabú. Yo creo que soy como Alessandra Rampolla.

¿En qué sentido?

–En que antes de ella decir ciertas cosas sobre sexo en la televisión era tabú. Ella salió con los juguetitos sexuales, y yo salí con que hay que ver qué vecinos va a tener uno en el cementerio y en ambos casos la gente se volvió loca. Pero es verdad, ¿no? Uno tiene que ver al lado de quién va a estar cuando se muera. Para que sea lindo después, cuando a uno lo visiten.

TANATOESTRELLA DE TV

En *De aquí a la eternidad* Ricardo Péculo mostró el funeral de su hermano, que llegó al cementerio tirado por bueyes. Contó que en Chile se vela en las iglesias (no hay salas velatorias) y que en Brasil están dentro de los cementerios. Presentó imágenes de los imaginativos y coloridos ataúdes de Ghana (en forma de loro, de banana, de lo que el cliente quiera). Explicó que el humor en los velorios es normal. Comparó tipos de ataúdes. Recomendó elegir la locación de la tumba dentro de lo posible. Apareció en otros programas y le contó a Ricardo Ragendorfer que, una vez, una mujer mayor le pidió ser enterrada con su traje de novia, y que fue "shockeante". Habló del miedo de la gente a ser enterrada viva.

¿Todavía cunde el mito del entierro prematuro?

–Mucho. Es un miedo atávico. La gente pide que se la entierre con el celular. Todavía nadie me llamó desde el ataúd y no sé si hay señal abajo. Y me asustaría si me llega un mensaje de texto, la verdad. Hay una tapa de nicho que es una alarma y se alquila. Y sale mucho. En tierra se usaba un cable desde las manos del fallecido hacia una campanita. En Chile venden sepultura con alarma.

Pero uno podría pensar que incluso si suena, en un cementerio, a las tres de la mañana, no va a ser muy efectivo, digamos.

–Y bueno... Pero es una tranquilidad para el muerto y para los deudos.

Otra sección de *De aquí a la eternidad* consistía en breves entrevistas a personas de todas las edades que hablaban sobre qué les gustaría que los demás hicieran con su cuerpo muerto. Las caras de los entrevistados aparecían rodeadas por un marco muy similar al que se usa en las fotografías de muertos de las tumbas. Sólo que en este caso se movían y decían, como Horacio de 57 años: "No quiero que me velen, es un gasto terrible que no se justifica. Que me cremen, a otra cosa, no me interesa".

Ricardo Péculo no les cree mucho a las personas que tienen un discurso como el de Horacio. Es un obsesivo de la preparación, de la anticipación y de la contención. "La gente toma la cremación como un 'me saco el problema de encima'. En realidad la cremación es un destino final igual que ir a nicho o a tierra, siempre que se sepa qué hacer con las cenizas. Los crematorios están llenos de ceniza de gente que no las va a buscar. ¿Por qué? Porque la gente toma decisiones erróneas. Dice 'crememos' y después no sabe qué hacer con las cenizas. Esto de tirar las cenizas al río o cosas que la gente hace... Después se quedan sin el contacto para el Día del Padre, por ejemplo. ¿Dónde van el Día del Padre? ¿A la Costanera? La gente no toma esa decisión consciente, muchas veces. Si la toma consciente, no tengo problema, por supuesto. Pero la gente crema sin hablarlo y después no encuentra un cierre, un final.

¿Hay que hablar sobre qué se quiere para después de la muerte?

–Claro. La gente debe hablar en el seno familiar, debe organizar las honras fúnebres como se organizan los casamientos, las fiestas, los cumpleaños de 15. Hablar y organizar no es anticipar. Aunque, en realidad, ¿cuándo es temprano en este tema?

EL PROFESOR DE LA MUERTE

Ricardo Péculo dirige el Instituto Argentino de Tanatología Exequial, da cursos de Ritos Funerales, Ceremonial y Pompas Fúnebres, de Tanatopraxia, asesora a directores de cementerios municipales y privados, participa en foros internacionales. Ahora mismo, la semana que viene (la noticia lo tiene de lo más contento), da una charla en una escuela de ceremonial y protocolo que quiere incorporar el ceremonial fúnebre. Viaja todo el tiempo. Está entregado a la formación de profesionales. "En la Argentina no hay dónde estudiar esta carrera. Es un oficio que viene de generación en generación, y se hacen las cosas como se van aprendiendo, como en cualquier oficio. Cuando se vende la empresa de mi hermano, Cocherías Paraná, a un grupo extranjero, yo me volqué a la docencia y a la capacitación: mi especialidad son los ritos funerarios. Creé un instituto donde se pueda estudiar la carrera como en otros países: en Estados Unidos, para poder poner una empresa de servicios fúnebres tenés que ir a la Universidad. Mi idea final es poder matricular, que el encargado de servicios fúnebres esté matriculado. Hoy no hay una matrícula, no hay un colegio y nuestro trabajo es más profundo de lo que la gente cree. No es velar a una persona sino más bien contener a una familia. Tiene más de psicología que de agarrar la pala, aunque la gente piense que nuestro trabajo es enterrar a una persona.



FOTO: NORA LEZANO

"Se me acercan cuando estoy comiendo, cuando me ven por la calle. Y me preguntan a mí porque soy un referente: el tipo que habla sobre estos temas y tiene visibilidad. Hoy, la gente habla más de la muerte, ya no es tan tabú. Yo creo que soy como Alessandra Rampolla."

En realidad de enterrar se ocupa el cementerio. Lo que quiero desde el instituto es formar profesionales."

¿Qué tipo de gente asiste?

–Yo puse el instituto para profesionalizar a un gremio, no porque no conozcan el oficio, sino porque hay que actualizarse. En el primer curso, el 60% de los asistentes no tenía empresa de servicio fúnebre. Había otras profesiones. Muchos evisceradores: son los asistentes del forense, que hacen la autopsia, hay muchos y pocas morgues, entonces no tienen trabajo. La gente viene a estudiar esto porque ve una salida laboral. Otros quieren ayudar a la gente en un momento difícil. Otros porque quieren aprender la tanatopraxia, un proceso para mejorar el cuerpo que recién se está conociendo. Y también hay gente, entre comillas rara, que vienen porque quieren vencer el miedo a la muerte. Es como hacer paracaidismo para los que le tienen miedo a la altura.

¿El gremio está estancado?

–Es que es un oficio familiar. Lo vienen aprendiendo desde el abuelo y lo siguen haciendo así. Pero nosotros desarrollamos técnicas nuevas. Yo no quiero funebreros. Quiero cambiar la mentalidad del gremio y de la gente. Siempre digo que así como la gente tiene un médico de cabecera, debería tener un tanatólogo de cabecera.

La familia Péculo no es una familia de funebreros. Su padre era electricista, su madre tenía un bazar. El hermano Alfredo empezó con la idea de la cochería cuando Ricardo tenía unos 16 años y estudiaba la secundaria en Villa Ballester. Nunca le dio impresión el oficio. "Terminé de estudiar y me aboqué a esto. A esa edad, salir a trabajar a las 4 de la mañana era una aventura. Cuando hice mi primer traslado de ambulancia, de acá a Santa Fe, hace más de 30 años, fue como ir a Estados Unidos en auto."

¿Y con qué tarea empezó en la cochería?

–Atendía a la gente y me gustaba ver qué necesitaba. Cocherías Paraná fue una empresa innovadora. Una de las cosas que hicimos fue atención en velatorio con sandwiches, con café. Cuando yo llevaba sandwiches de miga al velatorio... 30 años atrás el sandwich de miga era sinónimo de fiesta. Yo tenía 18 años y los deudos me cagaban a pedos. "Cómo va a traer migas acá, se cree que es una fiesta." "Está bien –les decía–. Le pido mil disculpas. Voy a hacer un trámite. Los dejo ahora, vuelvo a buscarlos." Iba a los dos horas y el tipo no sabía cómo explicarme que no quedaban más sandwiches. ¿Qué vimos nosotros en la empresa? Que la gente está de duelo, pero no todos. A mí se me muere mi mamá y yo estoy de duelo, pero mi señora tiene hambre. Yo por ahí no tengo ganas de comer, pero mi nuera sí. Mi hermano, con mucha visión, quiso poner sandwiches, y después arreglamos café y cigarrillos y un encargado para que la gente le pidiera lo que necesitara. Eso fue innovador. Antiguamente las cocherías ponían lacayo en la puerta; pero esta persona no atendía a la gente. El lacayo es un portero. Nosotros pusimos una persona que atendía. Hoy todo el mundo pone azafata. Le pusimos de nombre "azafata" para que la gente entendiera el concepto. Ahora lo llamo "asistente al deudo".

EL CUERPO DE LA NACION

El prestigio de Cocherías Paraná llevó a que la empresa se encargara de varios servicios de personalidades. Pero Péculo asegura que ninguna tarea exequial puede compararse con el traslado de los restos de Juan Domingo Perón. Pronto, incluso, puede ser que ese traslado aparezca en un documental, cuyo trailer el tanatólogo más famoso del país le muestra en exclusiva a Radar –probablemente se llame *Perón-El último viaje*, cuando esté listo–. Allí se ve la estrecha cripta de la Chacarita, donde tuvieron que moverse "en el espacio de un ascensor". Se ve a Alfredo Péculo visiblemente emocionado. A Hugo Moyano. A otros sindicalistas peronistas famosos. A camionetas que acompañan el traslado con personas sacando las cabezas por la ventanilla y gritando "¡Viva Perón!". Algunas impresiones extraídas del texto que Péculo colgó en su sitio: "Su cara específicamente mantenía rasgos que permitían reconocer que se trataba de los restos del Teniente General... El cuerpo está sin rigidez, muy frágil, por lo que debíamos en todo momento mantener la posición horizontal, sin golpes ni movimientos bruscos... Para poder retirar y subir a la superficie los restos mortales hubo que hacer una abertura en el piso de la bóveda, lo que demandó más de dos horas... En el traslado, desde lo alto de los edificios llovían claveles... Recuerdo a una chica de unos 20 años, la ayudé a tocar el ataúd y después no la pude ver más, la multitud se la llevó como si fuera una marea. Una señora mayor estaba llorando y después de lograr tocar el ataúd se aferró a la manija y no la quería soltar..."

Alfredo y Ricardo Péculo estuvieron casi un año reunidos todos los viernes organizando el traslado de Perón. No fue algo repentino. Pero a pesar de la preparación, el impacto fue grande. "Cuando abrimos el ataúd de Perón, si bien sabía por experiencia con qué me iba a encontrar, la sensación de con quién me iba a encontrar fue fortísima. Para mí no fue una sorpresa lo que iba a ver porque lo había visto muchas veces. Si hay algo que me dolió fue ver el uniforme presidencial, la banda presidencial, y no ver las manos. La terrible mutilación. No puedo olvidarme de eso."

¿Está conforme con el traslado al nivel profesional?

–Sí, salvo con algunos detalles. Uno de los errores fue llevar una cureña.

¿Por qué?

–Porque estaba muy a mano de la gente. Hablo profesionalmente, eh, ojo. No hablo criticando lo que la gente hizo. Yo creo que si hay que llevar a una personalidad de ese tamaño, con esa multitud, hay que ponerla en algo alto para que la gente se aleje a mirar, no algo bajo para que se acerque a tocar.

¿Tenía miedo de que se cayera?

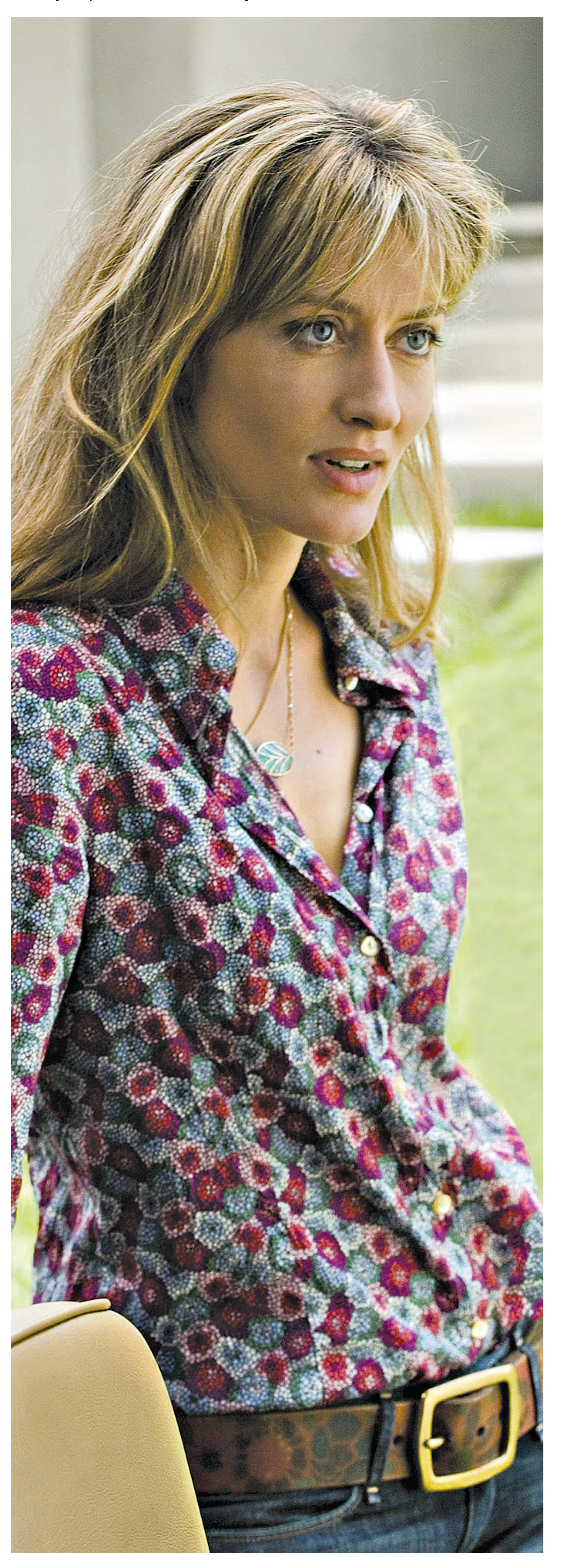
–No se podía caer porque estaba muy bien agarrada. Pero no pude cumplir con las honras fúnebres que le corresponden a un ex presidente. Se había preparado la banda de los granaderos a caballo, los granaderos que tenían que ir al costado como fue cuando él murió... y después, con la multitud de gente, nada de ir custodiando al lado. Me acuerdo que estábamos para salir, dentro de la CGT, se levantaba la persiana y salíamos. Estaba mi hermano, yo, mi sobrino, se suponía que sería todo solemne, salimos a la vereda y era un griterío. Ningún homenaje solemne. Aunque quizás eso fue más homenaje que lo nuestro, pensándolo bien. Cuando llegué a la quinta, salí del mausoleo y la gente se sacaba fotos conmigo, me tocaba la mano y me decía "Vos estuviste con Perón". Ahí me cayó la ficha de que había hecho un traslado histórico. Hasta ese momento lo pensaba profesionalmente. Pero yo fui el último hombre que estuvo con Perón, eso es cierto.

¿Y qué le pareció el funeral de Alfonsín?

–Profesionalmente muy bien. Yo hubiese hecho otras cosas, aunque no me hubieran llamado porque cuando son ex presidentes se ocupa el Departamento de Ceremonial de las Fuerzas Armadas en conjunto. No hubo nada mal. Yo le hubiese agregado algún detalle. Soy muy detallista, es por la experiencia.

¿Qué detalle?

–Sacar el ataúd al hombro. Un ex presidente se lo merecía.



La ex perfecta

POR MARIANO KAIRUZ

A lo largo de los últimos 13 años, a Natascha McElhone la vimos en unas cuantas películas de grandes ambiciones y poco alcance. Fue Françoise Gilot, mujer de Pablo Picasso y madre de dos de sus hijos en el *biopic* de James Ivory (que la descubrió en un teatro) con Anthony Hopkins. Fue, pero quién se acuerda, la chica de Brad Pitt en un fiasco sobre un terrorista del IRA en Estados Unidos llamado *Enemigo íntimo*. Y fue también Vanessa Redgrave joven en la muy inglesa *Mrs. Dalloway*; y el fantasma de la esposa muerta de George Clooney en la remake de *Solaris* que dirigió Steve Soderbergh. Es más probable que la recordemos como el amor prohibido de Jim Carrey en *The Truman Show*, o como la reclutadora de Robert De Niro en *Ronin*, donde el director John Frankenheimer la convirtió, a pesar de su elegante, estilizada imagen, en uno más de los muchachos. Casi una década y media de cine y, sin embargo, Natascha no pudo encantarnos, y más que encantarnos, *hechizarnos*, hasta que la pantalla se hizo chica. Hizo falta que la redescubriera la televisión. Hizo falta que apareciera *Californication*, la serie sobre el escritor atrapado en su entretiempo en blanco (y la vida como esa cosa que ocurre entre un libro y el siguiente) en la que secunda al personaje de David Duchovny, y la mayor parte del tiempo lo explica y hasta se impone sobre él.

Con dos temporadas completas y otra en camino, en *Californication* Natascha (Londres, 1971) es Karen, la ex esposa cercana que se vuelve a dejar atrapar una y otra vez por los encantos un poco cretinos pero a la vez honestos de Hank Moody (Duchovny), con quien crían, separados, a una adolescente *darkie*. Y al principio de todo es ella quien lo dejó a él para irse en busca de un tipo más estable, más adulto y más aburrido, y para el final de esa misma primera temporada es ella quien sale corriendo de sus propias segundas nupcias y salta como una adolescente en el auto de su ex. Y en el medio de la segunda temporada, las cosas se complican arrimándose al borde de lo inverosímil con el noble objetivo de mantener andando esa dinámica de amor-odio y de juntarse y separarse y volverse a juntar al infinito que hace que se sustente pura y exclusivamente en esos protagonistas tocados por la gracia.

Una gracia que ya asomó alguna vez en Natascha en una pequeña película llamada *Laurel Canyon* (en la que hacía trastabillar el matrimonio de Christian Bale con Kate Beckinsale), pero que no terminó de tomar cuerpo hasta que Natascha fue Karen en televisión. Una gracia natural que se revela en la espontaneidad de su sonrisa algo descreída, en el revoleo de sus ojos un poco hartos y un poco divertidos con el otra-vez-lo-mismo-de-siempre de su ex, y en ese largo pelo rubio, que la convierten en una suerte de seductora implacable casi a su pesar. Despegándola de esa suerte de –¡mírenla bien!– hermana menor de Meryl Streep con aires aristocráticos que pudo parecer en el pasado. *Californication* sacó a la luz una Natascha que el cine mantenía apagada. Todo su proceso de audición para la serie consistió en una conversación telefónica con los productores, que le dijeron: “Tenés 20 minutos. Hacenos reír”. Y al parecer, los hizo reír.

En mayo del año pasado, mientras grababa el final de la segunda temporada de *Californication* en Los Angeles, recibió como un baldazo helado la noticia de la muerte de su esposo. Un paro cardíaco fulminante acabó sin aviso con la vida de ese hombre de 43 años, eminencia en el campo de la cirugía facial reconstructiva –muy respetado por su trabajo en una fundación caritativa que se ocupaba de chicos sin recursos–, con quien Natascha llevaba diez años y de quien esperaba el tercer hijo de la pareja, que nació en octubre. En los meses siguientes, los periodistas que la entrevistaron la describieron como un espíritu increíblemente positivo: fue afectuosa en el recuerdo de su marido, pero pragmática como madre, firme en su decisión (motivada emocional y financieramente) de seguir adelante, de seguir trabajando, más que nunca. Apenas diez días después de volar al otro lado del océano para el entierro, regresó al set californiano a completar esa serie de la que es una mitad fundamental, pero que sin ella sería mucho menos de la mitad de lo que es. Y con un poco de suerte volverá a hacerlo este año, por tercera vez, completando y dando sentido a la bestia amable del sexo, drogas y rock’n’roll catódico de la que ella es a partir de ahora la musa más irresistible. ®

Los capítulos estreno de la segunda temporada de *Californication* se dan los jueves a las 22 por Warner Channel.

Despedidas > Adiós a Pina Bausch (1940 - 2009)

Los pasos perdidos

POR PINA BAUSCH

¿Hago teatro o hago danza? Una pregunta que no me planteo jamás. En todo caso la respuesta puede que esté en la definición de mi compañía: se denomina de teatro y danza. Las dos disciplinas van juntas. Yo lo que trato es de hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que se mueven...

Mi suerte llegó cuando la Folkwang Schule se instaló en Essen, una ciudad a unos 30 kilómetros de mi casa. En 1955 entré a estudiar ballet con Kurt Joos, su director y uno de sus fundadores. El era un nombre esencial en la danza contemporánea; yo tenía quince años. Me fui empapando de todas las disciplinas: era una escuela peculiar que combinaba ópera, teatro, música, escultura, pintura, fotografía, pantomima, artes gráficas. Ese contacto con todas las artes me abrió los ojos y ha influido poderosamente en mi creación. Hasta hoy no concibo una danza divorciada del resto de las expresiones artísticas.

Con Joos tuvimos una relación muy cercana, puedo decir que fue un poco como mi segundo padre y, durante un tiempo, hasta viví en su casa. También era su asistente, alguna vez dirigí sus ensayos, ordenaba sus agendas de trabajo. Una relación muy personal que ni siquiera recuerdo cómo se fue profundizando, pero que hizo de Kurt la influencia más fuerte en mi carrera: me marcó a fuego. Me enseñó que lo esencial es encontrar el propio camino. Yo quería –y quiero– solamente bailar.

Por eso, nunca pensé en ser coreógrafa. La danza es mi única meta. Pero, a fines de los años '60, sentí que me sobraba tiempo. Me faltaba algo, no sabía qué. Entonces empecé a escribir con mi cuerpo. Me salían pequeños textos envolventes, profundos, otros divertidos o esperanzados. El humor ha sido importante en mi escritura. Escribía con mis brazos, con mi vientre, con mi espalda. Así salió *Fragmento* en 1968 y mi rol de Ifigenia. Pero el punto de partida fue siempre la danza. Lo hice por mí: yo era quien quería bailar. De a poco, algunos compañeros quisieron integrarse a mis invenciones, me pedían pasos, movimientos.

Así, una de las experiencias más importantes de mi vida fue cuando me pidieron dirigir mi propia compañía, en 1973. Ponerme a la cabeza del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch fueron palabras muy grandes. Hasta entonces, yo creaba en libertad y la rutina me aterraba. ¡No quería encerrarme en un teatro! Pero me insistieron tanto que acepté. A los 33 años tuve que enfrentar, por primera vez, a 26 bailarines. Me preparé mucho: anotaba todo. Nunca había escrito ballets largos, sólo trozos pequeños y éste era un tremendo desafío. Pasé el primer día temblando de miedo y de emoción. Me obligué a cerrar los ojos y a sentir. Entonces decidí que todos los comienzos partirían de mi ser como bailarina.

Desde siempre, busco una forma de expresar lo que siento, y puede suceder que esa forma no tenga ninguna relación con lo que entendemos como danza. También ocurre que alguien al ver que los movimientos son simples, piense que no es danza, pero sí lo es para mí. En mis espectáculos hay mucha danza, incluso cuando los bailarines no se mueven. Una caricia también es danza.

Observo cuanto puedo todos los ámbitos de la vida. Son ésas las únicas imágenes que permito que me influyan. Para mí, nuestra vida deber ser la gran exploración. Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores. Abrir los ojos para ver lo cotidiano de otra manera, mantener la ingenuidad de la mirada, para cuestionar lo banal, y descubrir secretos.

Yo fui una gran tímida de niña. Y vivía con mucho susto, un sentimiento que aún conservo y que, en parte, ha sido mi motor. El miedo mueve. El miedo hace crear porque tú quieres inventarte un mundo donde tus ideas y tus sueños funcionen. Desde muy chica quise ser bailarina, nací en 1940 y Alemania estaba en plena Segunda Guerra Mundial, un tiempo de sacrificio. Como hablar me daba miedo, como nunca encontraba las palabras adecuadas, sentí que el movimiento era mi propio lenguaje. ¡Por fin me podía expresar! El movimiento me abrió las puertas hacia la vida. Vivíamos muchas carencias en mi familia y en el país, pero, a los cuatro o cinco años, alguien me llevó al ballet en Solingen. Todavía recuerdo ese escenario brillante, lleno de luces: entonces supe que bailar sería mi existencia.



Me han preguntado a veces cómo es que, después de 40 o 50 años, aún no tengo todas las respuestas de la danza. Digo que no sé, que aún el proceso me intimida. Todavía me asusto como la primera vez. Nunca sé qué saldrá... todo lo que puedo prometer es que, de nuevo y siempre, voy a tratar. Siempre estoy tratando. Mi trabajo es totalmente naïve. Suena raro, pero es tal cual, algo simple que todos queremos compartir.

He vivido historias de amor increíbles. Han sido capítulos de mi existencia que han marcado mi vida personal y me han dado mucha felicidad. Pero cuando me preguntan si he sido feliz, digo que lo que he sentido casi siempre son sentimientos encontrados: felicidad mezclada con preocupaciones. Pienso que a veces esa sensación tan fantástica queda guardada bajo el cotidiano. Como escondida. Ⓡ

Estas palabras de Pina Bausch fueron tomadas de diversas entrevistas.

F. MÉRIDES TRUCHAS  POR DANIEL PAZ

2009. Bs.As. El Señor Argentinomedio se pierde en Parque Chas. Veintisiete dias después es rescatado y llevado a su hogar





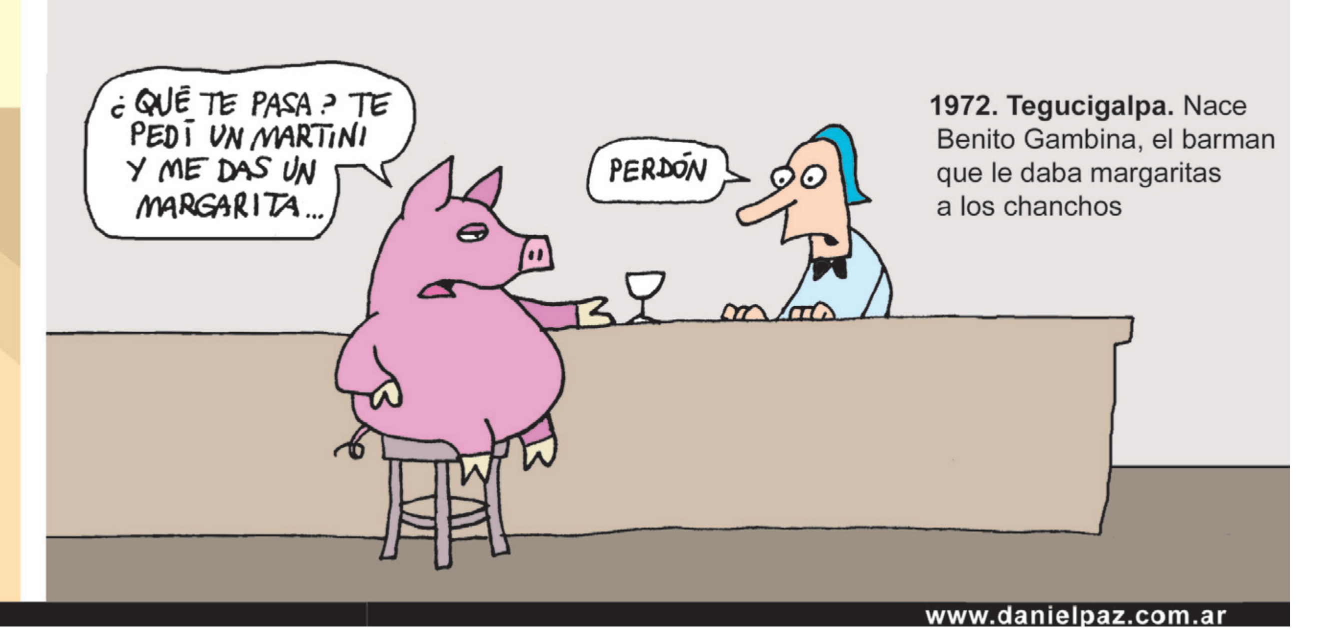




1789. Francia. Lavoisier enuncia su ley de la conservación de la masa



1972. Tegucigalpa. Nace Benito Gambina, el barman que le daba margaritas a los chanchos



www.danielpaz.com.ar

Fan Una actriz elige una escena de película favorita: Soledad Villamil y *Qué bello es vivir*, de Frank Capra.

Mi vida sin mí

POR SOLEDAD VILLAMIL

Son muchas las películas entre las que tengo que hacer memoria para elegir una favorita. Pero sin embargo hay una que vuelve una y otra vez a mi cabeza, porque hay algo en su desenlace que la convierte en una de mis favoritas de todos los tiempos. Es una de esas películas que te dejan marca, que cambian la manera en que mirás tu propia vida.

Es un clásico: *Qué bello es vivir*, de Frank Capra. El protagonista de la película, George Bailey, interpretado por James Stewart, es un hombre que lleva una vida que, él cree, no lo satisface. Un hombre que tuvo otros planes para su vida: viajar, recorrer el mundo; mientras que, ahora que ha llegado a la adultez, su existencia cotidiana transcurre en un pueblito, lejos de aquella fantasía y de aquel ideal que abrigó de joven. Uno sabe el fracaso que significa para el personaje, porque la película va mostrando en un continuo *flashback* toda su vida anterior. Hasta que llega un momento de extrema frustración y desencanto. Desesperado por un problema de negocios, George Bailey duda en suicidarse para pagar la deuda con el seguro de vida. Es el Día de Navidad. Entonces aparece su ángel de la guarda –un hombre que por cierto no tiene en absoluto la imagen convencional que se pueda tener de un ángel– y, justo cuando él acaba de llegar al punto de renegar de su vida entera, de desear no haber nacido, el ángel le concede ese deseo y George puede recorrer y observar la vida de su pueblo, de su familia, de sus vecinos, de todas las personas a las que quiere, tal como hubiera sido si él no hubiese existido, si él no hubiera estado allí con ellos.

Tal como hubiera sido si él no hubiera obrado acciones que, sin saberlo, cambiaron el destino de muchos de los que lo rodeaban. Si no hubiera evitado que el boticario para el que trabajaba envenenara a un niño por accidente. Si él no hubiera estado ahí para salvar a su hermano cuando tuvo el accidente de trineo en su infancia, y si por lo tanto su hermano tampoco hubiera estado ahí y salvado la vida de miles, como soldado en la guerra. Ve a su esposa como una amargada solterona. A su madre como una viuda sin hijos, resentida y llena de dolor.

Una vez atravesada esa pesadilla vuelve al puente del que pensaba arrojarse, y pide que le devuelvan su vida, y ése es el momento que más me conmueve de la película: el momento en que regresa a su casa y ve con otros ojos su propia existencia, su familia, el pueblo. Es una escena extraordinariamente emotiva, pero hay algo más que la emoción del momento: esa imagen, esa idea de una situación extrema que lo pone a uno en perspectiva. Como en esa situación crítica que vive George Bailey, hay veces que es necesario distanciarse, poder verse a uno mismo desde afuera. Hay ocasiones en que es imprescindible lograr esa separación, trazar esa distancia respecto de la vida cotidiana. Ocasiones en las que se está demasiado sumergido en los problemas como para poder ver una solución o para entender que tal vez no se trate realmente de un problema. Cuando accedemos a esa posibilidad, la de ponerse a uno mismo en perspectiva, somos capaces de aquietarnos y de darle un nuevo sentido a todo lo que nos rodea.

Y la película ofrece esa herramienta. Tomar distancia de las preocupaciones cotidianas para entender y aceptar que lo que uno desea y considera lo mejor para sí mismo –como George y su fantasía de salir del pueblo, de viajar, de "estar en otro lado"– no necesariamente lo es. Darse cuenta de tal vez lo mejor no es lo que está lejos, sino justo lo que tenés al lado tuyo.

Soledad Villamil continúa presentando su primer disco solista, *Canta* (Premio Carlos Gardel 2008) y adelantando temas de su próximo lanzamiento, *Morir de amor*. Las próximas funciones son los viernes y sábados de julio a las 22, en el Torcuato Tasso, Defensa 1575. Reservas al 4307-6506



Qué bello es vivir

(*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)

Probablemente su película más famosa y homenajeada por otros films, *Qué bello es vivir* fue el primer proyecto de Capra (Sicilia 1897-California 1991) tras volver de la guerra, cuando los estudios no confiaban demasiado en él por su fama de gastar demasiado en cada producción y por sus críticas al cine bélico realizado durante la contienda mundial, al que consideraba "vergonzante para los soldados que habían estado en el frente". A tal punto se había distanciado de Hollywood el director de *Lo que sucedió aquella noche*, *El secreto de vivir* y *Horizontes perdidos*, que llegó a considerar instalarse en Inglaterra para seguir filmando, cuando llamó al también veterano de guerra James Stewart, quien como él debía ahora reconstruir su carrera, y en un par de minutos de conversación telefónica ya había aceptado protagonizar este raro cuento de Navidad.

Qué bello es vivir fue financiada por una compañía nueva, independiente, la Liberty Films, fundada por un ex directivo de Columbia y el propio Capra en enero de 1945. Su producción costó casi 4 millones de dólares, convirtiéndose en el film más caro de Capra, y por su guión pasaron innumerables manos, empezando por Dalton Trumbo (que la adaptó para la RKO), Clifford Odets, Frances Goodrich y Albert Hackett, y Michael Wilson y Dorothy Parker para un trabajo adicional en los diálogos finales. La película tuvo una aceptable recepción comercial, aunque por debajo de la necesaria para recuperar costos, y que fue triplicada por la contemporánea *Los mejores años de nuestras vidas*, de William Wyler, y que le arrebataría el Oscar ese año. Sería recién con el correr de las décadas que se transformaría en un clásico inoxidable, objetos de disputas por lo que algunos han interpretado como un sentimentalismo empalagoso, mientras que según otras lecturas no se trató más que un esfuerzo por lidiar con la nueva Norteamérica de posguerra, una en la que, en plena adversidad y en medio de una corriente de amargura, la buena voluntad de algunos ciudadanos comunes y un espíritu comunitario resistente hacen posible encontrar una salida a cualquier crisis.

Además de Stewart, Donna Reed como su esposa y Lionel Barrymore como el villanesco Mr. Potter (suerte de versión del Scrooge de Dickens), ahí estaba Henry Travers como el atípico ángel de la guarda, Clarence, al que hace mención Soledad Villamil en su recuerdo de la película.



Entrevista con los vampiros

En su última novela, *Almuerzo de vampiros* (Alfaguara), el escritor chileno Carlos Franz recurre a un juego de espectros e identidades para confrontar el presente y el pasado de su país. Y expone un inquietante sentimiento: el de sentir nostalgia por un tiempo histórico desolador como el de la dictadura de Pinochet. En esta entrevista, Franz reflexiona sobre estos aspectos de su novela, sobre su generación y esa forma en que llamaban al tiempo de la juventud y la vitalidad: "Nuestra época".

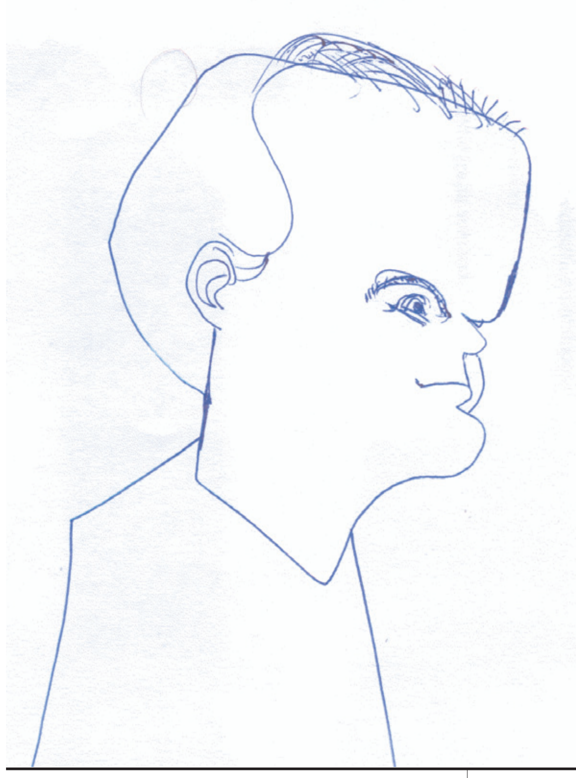
POR ANGEL BERLANGA

Ambiente de gloria y bienestar en el restaurante top de Santiago, Chile. Dos amigos cercanos a la cincuentena se reencuentran tras largo tiempo y desembocan, casi inevitablemente, en el recuerdo de lo que fueron *sus tiempos*: la adolescencia y la juventud en los '70. En esa "dichosa terraza del presente", uno de los carriles por los que transcurre este *Almuerzo de vampiros* –la novela de Carlos Franz que acaba de publicarse en la Argentina–, un diputado oficialista rodeado por una corte de personajotes *exitosos* brinda en una mesa vecina por "la mejor época de la historia chilena": la actual. Así que Zósima, el amigo del narrador, un poco para pincharlo, le larga: "Bajo la dictadura tuvimos nuestra mejor época. Contra Pinochet vivíamos mejor". "Chucha, Zósima, no seái huevón, eso no puede decirse, es incorrecto, con razón te quedái al margen de todas las épocas", piensa en decirle el narrador, pero no hará falta, porque el asunto se zanjará ahí nomás con un par de bromas cargadas de cinismo. Lo que arrastrará al recuerdo de aquellos tiempos es otra cosa: Zósima cuenta enseguida que pocos días atrás vio en la calle al profesor de Lenguas y Humanidades que habían tenido en el colegio internado que compartieron durante el gobierno de Allende. Si no era él, era alguien igual: como si no hubiera envejecido. El otro siente cierto escalofrío, porque aquel maestro fue un hombre clave en su educación sentimental y ya había muerto, al menos, un par de veces. O eso creía hasta ahí.

EXPERIENCIA E INOCENCIA

Porque desde ahí la historia retrocede a un par de momentos del pasado para componer el otro carril de la novela. Al '73, para recordar las clases de literatura en el internado y el desemboque del narrador, adolescente, en un seminario exquisito organizado por el profesor, "un anarquista pacífico y un pacifista revolucionario", que lo introdujo campo adentro de la belleza de los libros y las palabras, que lo animó a pensar y a soñar. Y al '78, ya en plena dictadura y con veinte años, mientras trabajaba como taxista con permiso para circular durante el toque de queda: una noche lleva a una prostituta a un bar y se encuentra con un grupo estrafalario de personajes turbios que se le ríen, le dicen que están haciendo una película cómica, *La gran talla de Chile*, y le ofrecen trabajar como ayudante de "el maestrito", el guionista, un

>>>



El vampiro ha escogido sobrevivir materialmente a costa de vender el alma, está vacío por dentro, es capaz de sacrificar cualquier contenido espiritual con tal de vivir con la ilusión de una inmortalidad puramente material: eso me parece un retrato de esta época.
Carlos Franz

>>>

tipito zarpado, rastrero y gracioso para los otros rufianes, de tan extraordinario parecido físico con aquel profesor que al narrador le cuesta discernir, pese al rotundo contraste de personalidades, si se trata o no de la misma persona. Allá, cuando el golpe, las versiones sobre su suerte incluían exilio, tortura, asesinato. "Fuera cual fuera su destino, usted se había ido y me había dejado solo –dice el narrador–. Me ayudó a formular las bellas preguntas y me dejó con las horrendas respuestas. Tener quince años y que le hayan prometido a uno 'el amanecer de la humanidad' a la vuelta de la esquina. Y que luego le digan que va a pasar los próximos diez en una ciudad donde el toque de queda sonará cada medianoche. Nos dijo que vivíamos 'una introducción a la felicidad' y partió para dejarnos al comienzo de una juventud que transcurría en 'estado de sitio'. ¿Qué cómo mi amor por usted pudo convertirse en este odio, en esta ira que ansía encontrarlo y desenmascararlo para vengarse? ¡A la mierda con sus lindas humanidades! ¡Me cago en su gloriosa lengua, profesor!"

Carlos Franz vive fuera de Chile desde hace una década y lleva cinco años viviendo en Madrid. Nació en Ginebra, en 1959, y es chileno.

"Llegué teniendo once años, justo a tiempo para el gobierno de Allende, y cuando el golpe tenía 14 –dice–. Así que me pasé toda la adolescencia y primera juventud allí." El narrador de *Almuerzo de vampiros* tiene su edad, y aunque la trama tiene poco y nada de autobiográfico, dice, está ahí la experiencia emocional: "Haber vivido en la misma época y percibir un ambiente muy marcador. Por su distancia, su lejanía, su condición 'isleña', y porque además una dictadura era muy rara en la historia chilena, se vivió de un modo muy claustrofóbico, especialmente en los primeros años, los de la dictadura-dura-dura, como se dice ahí —puntualiza–. Una época comparable con los inicios del franquismo, con una combinación de represión, pobreza, desánimo colectivo, sensación de derrota y, al mismo tiempo, un bando vencedor muy entusiasta, con el proyecto de un nuevo país".

"Lo que me empujó a escribir fue, básicamente, la relación entre la experiencia y la inocencia", dice Franz. Doce años atrás se embarcó en una versión que naufragó: allí un padre mayor y chantún volvía a buscar a un hijo que lo había idealizado y se encontraba con un hampón del bajo mundo. Antes de eso había publicado las novelas *Santiago Cero* y *El lugar donde estuvo el paraíso*; luego escribió *El desierto* y un libro de relatos, *La prisionera*. Cuando retomó *Almuerzo de vampiros*, como para ver si no estaba todo perdido, la escribió completa. "Creo que aprendí cosas, que la distancia de vivir fuera me dio cierta panorámica –dice–. Lo que me interesó fue cómo el proceso de crecer te obliga a reconocer que tienes que aprender a claudicar, que alguien tiene que enseñarte el arte de doblarte para no quebrarte. Un proceso que a nadie le gusta, por supuesto, pero los que sobreviven, y en la novela se habla mucho de sobrevivientes, han aprendido. No sin costos, claro."

¿Y qué aprendió usted entre aquella primera versión y ésta?

–El arte de la supervivencia, como le ocurre al narrador ahí, es aprender que el lenguaje que le enseñó su profesor, un lenguaje tan digno, hermoso, lleno de ideales, es muy bonito en la academia pero no sirve para sobrevivir en la calle. Es el lenguaje nocturno, el que le enseña el maestrito, el del pequeño delito, el que le permitirá a él sobrevivir a la larga noche de esta novela. Como dice el tango, se cuidan los zapatos andando de rodillas.

Entre el profesor de la adolescencia y el maestrito de la primera juventud hay una gran distancia moral marcada, también, por el contexto político e histórico.

–Es muy brusco el cambio. Ahí hay una paradoja y un misterio: ¿por qué aquel profesor se reencarna, por así decirlo, en este otro, igual por fuera y distinto por dentro? ¿Qué puede haber pasado: una suplantación de identidad, un cambio? Eso no termina de resolverse. Pero no diría que haya tanta distancia moral entre ambos, porque yo no puedo escribir si no quiero a mis personajes, incluso a los malos, y el maestrito es un malo tierno que le ha enseñado al narrador algo vital, por sucio, degenerado o repugnante que sea.

Al narrador le da pánico volver a encontrarse con el maestrito en el presente. ¿Por qué?

–Bueno, ahí entra en juego la imagen del vampiro, que uso en la novela en diferentes sentidos. Lo que le da pánico es la hipotética inmortalidad del maestrito, algo sobrenatural; el terror profundo, sin embargo, sería comprobar que la única manera de sobrevivir sea hundirse en el fango, que alguien tan grotescamente miserable tenga la mayor fuerza de todas, la de sobrevivir. Esa es una lección espantosa que nadie querría aprender.

Yo diría que la mayor parte de la gente no llega a hundirse en el fango, como no llega a alcanzar el cielo, ¿no? La mayor parte de la experiencia humana es la mediocridad. La maravilla de la literatura es poder acercarnos de una manera inocua a ciertos límites: si la literatura es potente, es como si los hubieras vivido.

"¿Qué merece salvarse de aquellos años?", se pregunta el narrador. ¿Qué salvaría usted?

–Hay un epígrafe en la novela, casi hacia el final, de Günter De Bruyn, un escritor de la Alemania comunista, que dice: "¿Puede alguien entender la nostalgia que suscita la desaparición de un orden detestable?". Creo que algo de lo provocador de la novela, y está hecho ex profeso, anda por ahí: la primera época del pinochetismo fue siniestra y sin embargo fue emocionante, llena de tensiones y riesgo, aunque no te metieras en nada. Entonces sí, hay una nostalgia de eso. ¿Qué merecía salvarse? A lo mejor esa emoción. Pasa que era imposible salvar solo eso.

SANGRE Y HONOR

Se salva el cine, también, porque el narrador consigue llevar a la prostituta a ver unas cuantas películas. "Ahí tienes algo biográfico, en esa época había muy pocas entretenciones, porque el toque de queda duró casi diez años –dice Franz–. Un joven de hoy apenas puede concebir eso. En esa época una de las grandes ventanas era el cine: nunca fui tanto como en aquellos años. Y como no traían mucho, veíamos las mismas películas varias veces. Creo que me formé una especie de mirada cinematográfica casi sin darme cuenta."

¿Por qué le interesó la imagen del vampiro?

–Es una imagen tan manoseada que pertenece a la cultura popular más degradada, un carácter propio del personaje del maestrito. Pero cuando tú la miras bien, o por el reverso, o la pones en contacto con cosas inusuales, como en esta historia, surgen cosas interesantes. El vampiro ha escogido sobrevivir materialmente a costa de vender el alma, está vacío por dentro: eso me parece un retrato de esta época. Una época materialista en la que somos capaces de sacrificar cualquier contenido espiritual con tal de vivir con la ilusión de una inmortalidad puramente material, que se ve desde lo más obvio, el culto al cuerpo y la belleza, hasta la negación de la muerte. Como es inmortal, el vampiro no piensa en el futuro, es puro presente; su pasado es tan inmenso que tampoco tiene sentido revisarlo. Me hizo mucho sentido esa imagen ahí, latiendo debajo de esta historia. Promediando la escritura releí *Drácula* y encontré una frase maravillosa: *La sangre es algo demasiado precioso en esa época de paz sin honor*. Valoramos demasiado la sangre, no estamos dispuestos a derramarla por nadie, por nada.

Con la dictadura en Chile, plantea Franz, "se anticipó un proceso de devaluación de los ideales que luego iba a ampliarse a escala global, con esta especie de crepúsculo de las ideologías de fines de los '80. Más allá de las marcas de época, subraya, escribió la novela intentando una distancia, un despegue de la política: "Es que le tengo mucho rencor, porque a nuestra generación nos ha utilizado de unas cuantas maneras –dice–. Al contrario, me gusta que la literatura pueda servirse de la historia, más que de la política, y utilizarla como metáfora. De *Guerra y paz* no nos interesan las circunstancias políticas de las guerras napoleónicas, sino la gran metáfora de la guerra, el gran rodillo que aplasta seres humanos y levanta a algunos, también. En ese sentido me interesa la historia, co-

mo una gran metáfora de Chile en esa época. Pinochet, por suerte, se ha transformado apenas en un símbolo para poder utilizarlo al servicio de la literatura".

En lo personal, ¿cómo se esbozaría ideológicamente?

–Difícil, porque soy muy individualista, nunca he militado en partido alguno. Soy partidario de la frase de Unamuno: "¿Partido, yo? No, señora, entero, entero". Soy algo así como un liberal de centroizquierda independiente. De tantos adjetivos ya no significa mucho, pero para mí sí. Soy liberal, y asumo un término que hoy día es una mala palabra más. De centro, porque en política, no en estética, soy partidario de las soluciones moderadas: las soluciones revolucionarias no nos dieron más que sangre, violencia. De izquierda porque soy partidario del cambio, no creo que vivamos en el mejor de los mundos posibles, se requieren cambios y energía para cambiar. E independiente porque es algo instintivo, esto ya no tiene que ver con una decisión racional; quizá por eso es que soy escritor, solo puedo hacer mi escritura a mi manera, difícilmente pueda trabajar en equipo. No puedo ir al estadio, ni a conciertos, porque las multitudes me angustian tanto que no puedo. Debe ser algo profundamente visceral.



Foto Xavier Martín

NUESTRA EPOCA

El narrador de *Almuerzo de vampiros* –a quien no se nombra, a quien en el pasado el maestrito llama *pajero*– tiene pendiente desde hace mucho una tesis de doctorado sobre "Grosería y Humor en el Dialecto Chileno".

"Hay un paralelo extremado, si quieres, entre las bellas palabras que usa el profesor, las del humanismo clásico, y las malas palabras que le enseña el maestrito, que son las de la delincuencia, la calle, la noche –señala Franz–. El lenguaje diurno y el nocturno. Me interesó rescatar las dos vertientes: lo del profesor le sirve para la vida ideal, lo del maestrito para la vida real. Y ninguno de los dos lenguajes puede sacrificarse. Soy un escritor de paradojas, de contradicciones: me gusta expresarlas, no resolverlas. En el libro convive una crítica a lo grosero como única posibilidad expresiva, como si la espontaneidad equivaliera a la mugre, a la grosería: eso se ve mucho hoy, basta con poner la tele y aparece alguien muy espontáneo, natural, que se conecta con todo el mundo solo porque habla con 'mierda' por la boca. No quiero parecer puritano, pero eso me golpea; no por las malas palabras –se ve en la novela que soy capaz de usarlas–, sino por la tiranía de un lenguaje que pretende ser único. Todos los lenguajes únicos me rebelan."

¿Hay algún rasgo que distinga al humor en Chile?

–Soy muy crítico del humor chileno. Es muy escatológico, está basado fundamentalmente en la grosería. Hay en la novela un pequeño ajuste de cuentas con mi dialecto, con mi país. Se trata de un humor agresivo, que siempre se hace a costa de la debilidad del otro. En todos lados se ríen de los cojos, pero allí donde solo te ríes de eso, o del que se cayó, es preocupante.

La novela busca sacudir concepciones estancas. "Me río de la idea de madurez, por ejemplo –dice Franz–. Ya en la primera página el narrador y su amigo se pescan hablando de *nuestra época*, esa fórmula tan típica: como si tuviéramos un solo tiempo, como si no fuera todo el tiempo nuestra vida y nuestra época. Y entonces ironizan sobre cómo a cambio de la pérdida de la juventud se le da importancia, respetabilidad, dignidad, al tiempo transcurrido. Pero la novela también se ríe de la juventud, de la pretensión de permanecer en ese estado, sin cambios, como si no hubiera un proceso cada vez más rápido de obsolescencia. Es fantástico: yo fui joven hasta los treinta y tantos, pero creo que hoy día se puede ser joven sólo hasta los 25, porque ya el lenguaje que viene detrás pasa a ser dominante, lo toman los medios, y se vuelve arcaico a una velocidad tremenda."

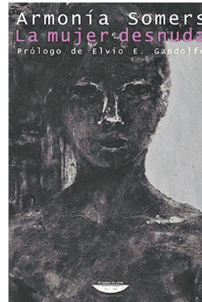
Desgrana Franz, al final, la relación de su novela con la dictadura.

"La mejor novela que se ha escrito sobre la dictadura chilena, creo, se llama *Morir en Berlín*, de Carlos Cerda –dice Franz–. Es un grupo de comunistas que debe exiliarse en Alemania Oriental: han salido de una dictadura y entran en otra que ni siquiera es la del país, sino la de una pequeña célula del partido, que reglamenta sus vidas y las dirige. Esos sí que han perdido todo. Más que sobre la dictadura, *Almuerzo de vampiros* es una novela sobre mí mismo, mi manera de mirar el mundo –subraya–. A partir de la experiencia del pasado, desde ese foco, el único que tenemos, se alumbra el presente." ®

Mujeres al borde



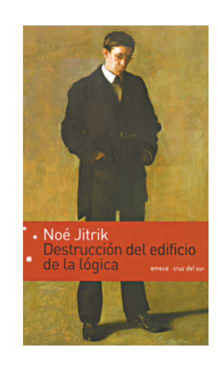
La publicación de *La mujer desnuda* en 1950 en Uruguay fue un verdadero escándalo de erotismo y y transgresión moral en un conservador medio cultural. Y a su modo también fue el punto de partida para la creación de un mito oriental: Armonía Somers.



La mujer desnuda
Armonía Somers
El Cuenco de Plata
123 páginas

Un profesor vence al tiempo

Noé Jitrik y una novela que se centra en una cuestión: ¿cómo se piensa una novela?

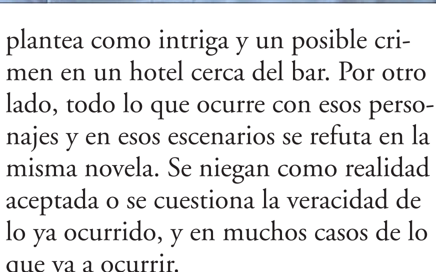


Destrucción del edificio de la lógica
Noé Jitrik
Emecé
129 páginas

POR LUCIANO PIAZZA

La organización vence al tiempo", es la frase de Perón que recuerda el profesor Escalante cuando empieza la novela. El profesor está sentado en un café, desempleado, cuando reflexiona que toda la vida luchó en contra del perpetrador de la frase. La mente de un profesor de filosofía es el escenario desde donde se plantea una batalla por la posibilidad de que una trama efectivamente emerja en las páginas. El estilo más convencional de la historia de una novela está en pugna, y se escenifica, y la novela misma describe y reflexiona sobre el intento de crearla. Así Noé Jitrik se presenta en una novela que se piensa a sí misma, y en donde se cruzan las figuras del narrador y del teórico, cuando la teoría sobre la narrativa hace preguntas que resuenan en el departamento de la filosofía.

El profesor Escalante se permite divagar por las discusiones que inventa mientras recuerda a Flaubert y la posibilidad de escribir maravillosamente sobre nada. De lo que surge una simple pregunta: "¿sobre qué trata la novela?". Para ser fiel a la novela habría que reformularla preguntándonos "sobre qué intenta tratar el narrador". Porque en gran medida se narra el intento de contar una historia completa. Por un lado hay un conjunto de referentes que anuncian una trama posible: un profesor de filosofía que juega a ser el protagonista, un narrador omnisciente que se asume como tal, un típico bar porteño que se plantea como escenario inicial, estudiantes de filosofía que acosan al profesor con antiguos debates, una pareja discutiendo qué se



plantea como intriga y un posible crimen en un hotel cerca del bar. Por otro lado, todo lo que ocurre con esos personajes y en esos escenarios se refuta en la misma novela. Se niegan como realidad aceptada o se cuestiona la veracidad de lo ya ocurrido, y en muchos casos de lo que va a ocurrir.

Desde aquí se podría pensar que se trata de un Jitrik muy textual, reflexionando en cada párrafo sobre la posibilidad de creación, e interviniendo su propio texto al punto de negarlo. Aunque "la novela" como tópico comparte el protagonismo con la mente del filósofo, llena de disputas que atraviesan cientos de años de debates. Parecería que esos debates a veces encarnan en el profesor Escalante para confundir su percepción o trastrocar su realidad. Y como consecuencia plantear un relato que siempre está persiguiendo al sentido.

Es una novela autorreferencial porque su objetivo es el propio relato que va construyendo, o mejor dicho su imposibilidad. La autorreferencia no está planteada desde Jitrik personificado, aunque permite esa lectura, sino por el profesor de filosofía, a quien el narrador utiliza deliberadamente para pensar la novela que está escribiendo. Esa novela intervenida por disrupciones encarnadas en múltiples voces parece buscar el ruido del pensamiento. De esos ruidos que ya están incorporados a la armonía de la totalidad de la escala cromática, ruidos que absorbe la música o viceversa. El resultado en la novela es similar a la cadencia de la persecución del sentido del sueño, aunque en este caso sería uno de esos sueños lúcidos que ocurren de vez en cuando. ®

POR JUAN PABLO BERTAZZA

Hay primeros libros que, en rigor, no existen: por vergüenza o desilusión son borrados de la bibliografía oficial hasta quedar sepultados en un limbo, en un laboratorio inexpugnable del que sólo nos llegan rumores. Otros primeros libros son sólo eso: puntos de partida, iniciadores de obras que los sobrepasan y, muchas veces, los olvidan aunque sin llegar a negarlos del todo. Pero hay algunos primeros libros que son, en cierta forma, también los últimos y los del medio; primeros libros que surcan y escriben con sangre el futuro de una obra, por más que muchos otros libros los continúen, por más que entre esos libros subsiguientes se encuentre, incluso, eso que llamamos obra maestra.

La mujer desnuda, primera novela de la escritora uruguaya Armonía Liropeya Etchepare Locino, corresponde, sin lugar a dudas, al último grupo. Publicada originalmente en 1950, su rarísima combinación de erotismo, transgresión moral y profundo misterio generó un esperable escándalo entre los popes encorsetados de la literatura uruguaya, tan esperable que su autora decidió publicarla bajo el seudónimo con el que finalmente se haría conocida, Armonía Somers, que, en su momento, fue adjudicado a distintas mujeres, a distintos hombres e incluso a grupos enteros de escritores, especialmente vanguardistas. Pero además de un nombre, esta novela inclasificable –aunque es una lástima que esa palabra se aplique, hoy, absolutamente a todo– no sólo fijó en su autora un estilo y una voz que tensaría al máximo en su célebre *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) sino que impregnó, además, su propia vida de muchísima fuga, singularidad y extrañeza: desde haber contraído esa tan poco frecuente enfermedad que, para colmo, se da casi siempre en hombres –el quilotórax–- hasta haberse negado sistemáticamente a ser fotografiada, en una actitud hermética que sólo aplacó durante los últimos años de vida. Por semejante influencia, más allá de lo esperable en términos cronológicos, resulta muy acertado que la reedición que de su obra se propone El Cuenco de Plata empiece desde el principio y, al mismo tiempo, desde el final, es decir, desde *La mujer desnuda*.

Rebeca Linke es una especie de nombre ancla a partir del cual la novela va sumergiéndose en el complejo universo de una mujer fatal pero vulnerable, sublime pero mundana y, sobre todo, plagada de seudónimos: Judith, Semíramis, Magdala y casi todos los nombres sin reverso porque “las hembras no deben llevar nombres que volviéndoles una letra sean de varón”. Ella, siguiendo con el curso onomástico, recorre un itinerario universal que empieza en Eva y termina, un poco, en Ofelia. Apenas cumple los treinta años, obsesionada por la idea de la nada “que siempre es algo”, lleva a cabo una idea fantástica, irrealizable –cortarse su propia cabeza– que dará como resultado una consecuencia real, verosímil pero incluso aún más perturbadora: pasearse desnuda en un bosque sin nombre. Al verla, cada uno de sus habitantes –entre los cuales se encuentran un par de gemelos tan perversos como imbéciles y un sacerdote arrepentido de haber postergado su verdadera vocación–, irán enfrentándose con sus propios límites, con su propia cárcel. Con sentido inverso pero idéntico resultado al de la fábula de *El conde Lucanor* sobre el rey que se paseaba desnudo, lo que evidencia su exhibicionismo es la hipocresía y la terrible represión de un pueblo, exquisitamente metaforizadas en la proliferación de casas de madera entre las cuales un simple fósforo bastaría para causar un incendio en cadena. Aunque tal vez sin la profundidad de Marosa di Giorgio (autora con la que, por otro lado, resulta sumamente comparable), Somers le agrega a su erotismo una pizca gótica que acaso provenga de haberse especializado en criminalidad juvenil durante su desempeño como pedagoga.

Lo seguro es que el mayor logro de esta novela reside en materializar la carga erótica no tanto desde la acción sino desde el lenguaje mismo, haciendo uso de una especie de literatura de aproximación, donde muy poco se nombra, muy poco se explicita, y todo aparece rodeado, cercado por metáforas y comparaciones tan insólitas como originales que muchas veces desorientan. Con una escritura en la que el estilo parece estar en juego hasta en los más ínfimos detalles (de hecho esa palabra, *estilo*, abunda en contextos rarísimos), Armonía Somers es, sin dudas, una personalidad ineludible dentro de ese canon de escritoras mujeres –Duras, Lispector, Barnes– que, hasta hace no mucho tiempo, eran una excepción; una escritora, en definitiva, a la que podría aplicarse una de las pocas frases que definen a la mujer plural y fragmentada de esta novela: “había una sola cosa cierta: ella era tan real como su pedazo de uña, pero inhallable”.

NOTICIAS DEL MUNDO

WIKIPEDIA Y EL CAMBIO

Chris Anderson, el redactor en jefe de la revista tecnológica *Wired*, se ha visto envuelto en una curiosa polémica por haber plagiado, al menos, una decena de artículos de la enciclopedia online Wikipedia. El descubrimiento lo hizo un redactor de la revista *The Virginia Quarterley*. Irónicamente, el libro donde materializó el plagio –*Free: the future of a radical prize*– trata sobre la revolución económica originada a raíz de la gratuidad con que se consiguen ciertos bienes de Internet. Si bien no dejó de reconocer el hurto, el autor culpó a su casa editora Hyperion de no haber incluido en la versión final las notas al pie que hacían referencia a Wikipedia, aparentemente, debido a las continuas modificaciones a las que está sujeta la enciclopedia. De todas formas, autor y editor se pusieron de acuerdo en subsanar la omisión en las ediciones venideras de este libro, que estaría por convertirse en un *best-seller*.

LO ESENCIAL

Numerosas personalidades como Umberto Eco, Erik Orsenna, Patrick Poivre d’Arvor y Xavier Emmanuelli han participado de los primeros encuentros internacionales de la fundación Antoine de Saint-Exupéry, organizados en París durante la semana pasada. Así se inauguró oficialmente esta institución dotada de 300.000 euros que, además de mantener viva la memoria del escritor francés, intentará resolver algunos problemas de la juventud de Francia y otras partes del mundo.

El fin del nomadismo

Fue su último libro, publicado originalmente en 1988. Con la reedición de *La condición efímera* casi toda la obra de Néstor Sánchez ha vuelto a la circulación.



La condición efímera
Néstor Sánchez
Paradiso
156 páginas

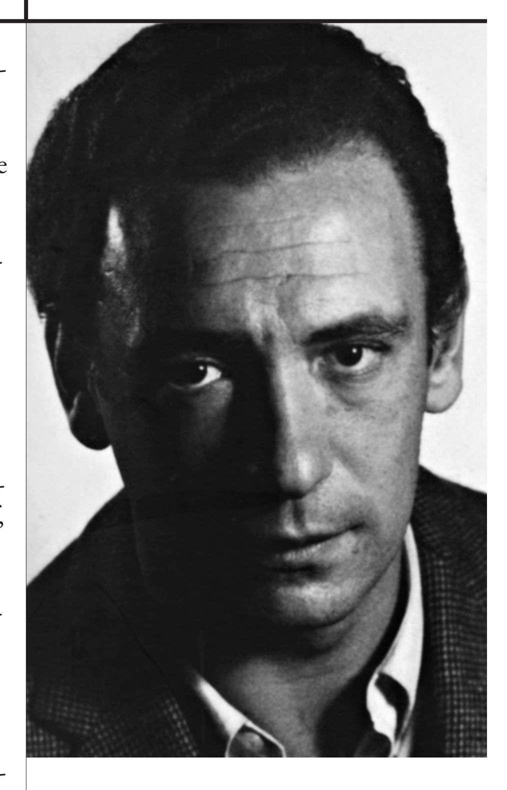
POR ARIEL IDEZ

Usted escuchará algo cercano a la pura espontaneidad en estas performances”, escribía el pianista Bill Evans en la introducción al disco *Kind of blue*. Algo similar podría decirse para presentar los relatos de *La condición efímera*, el libro que Néstor Sánchez publicó originalmente en 1988 y que ahora reedita Paradiso. No caben dudas de que Sánchez ocupa un lugar en el panteón de la narrativa experimental argentina, junto a nombres como Osvaldo Lamborghini o Héctor Libertella. Sin embargo, su obra parece haber corrido una suerte inversa a la de aquéllos: celebrada en su momento como una de las más originales y prometedoras de principios de los setenta, se trasladó del centro al margen mientras el nombre de su autor devino en la contraseña de un puñado de entendidos.

El mito de Sánchez parece haber perjudicado la lectura de sus textos: bailarín profesional de tango junto a Juan Carlos Copes en su juventud, novelista celebrado por Cortázar y el semanario *Primera Plana*, viajero trashumante por Latinoamérica y Europa una década después, Sánchez fue publicado por Seix Barral en España en pleno boom de la literatura latinoamericana y Gallimard le editó en francés su primera y cuarta novela, pero su hastío no hacía más que crecer, fogoneado por una obsesiva conciencia de la finitud de la vida. En busca de respuestas, se acercó a las propuestas del místico ruso George Gurdjieff y ahí encontró una justificación para prolongar la vida y continuar la obra. En ese plan, siguiendo el consejo de su instructor, se trasladó en 1980 a los Estados Unidos y allí se despojó de todo para vivir como vagabundo en las calles de Manhattan y Los Angeles.

Sánchez regresó al país en 1986, cuando sus lectores lo daban por muerto (incluso llegaron a hacerle homenajes en su ausencia), pero logró recuperarse y dos años después editó *La condición efímera*. Si bien el volumen incluye relatos anteriores, la mayor parte de los cuentos fueron escritos a su regreso, en base a borradores que el escritor le enviaba a su madre desde Norteamérica, cuando podía reunir el dinero necesario para la encomienda postal. De ahí que muchos de los textos reconozcan un sesgo biográfico. *Diario de Manhattan* resulta muy ilustrativo al respecto: no sólo narra las vicisitudes de Sánchez como clochard en una ciudad que su amarga visión identifica con la decadencia de la cultura occidental, sino que también describe sus esfuerzos por seguir los ejercicios de la doctrina Gurdjieff, entre los que se cuenta el de escribir con la mano izquierda. En *Ley del tres* se ficcionaliza un episodio real, en el que el autor intentó reunir en Nueva York a su antigua pareja con su mujer de entonces y alojarse todos juntos en el mismo departamento; *Adagio* narra, sin nombrarlo jamás, el encuentro que el escritor y su amigo Hugo Gola tuvieron con el poeta Juan L. Ortiz en su casa de Entre Ríos. De todas formas, a pesar del sustrato referencial, Sánchez no renuncia ni un ápice a su estilo único e inimitable, más atento a la sonoridad musical de las palabras que al sentido que encadenan.

Con este libro de relatos está casi completa la reedición de la obra de Sánchez; sólo restaría su tercera novela: *El amhor, los orsinis y la muerte*. En 2004 Alción dio el primer paso con *Nosotros dos*, a la que siguió *Siberia Blues* y *Cómico de la lengua* (Paradiso). Al echar una mirada a todos sus libros puede advertirse cómo el autor, en la misma medida que extremaba sus



procedimientos, pasó de cierta nostalgia barrial en sus dos primeras novelas a una experimentación más radical, hasta que los motivos místicos a los que se había abocado acabaron por filtrarse en su narrativa.

Aciago destino el de Sánchez, a pesar de haber fallecido en 2003 no pudo volver a escribir. Decía que se le había acabado la épica, que en su caso equivalía a un compromiso total y absoluto con una escritura que se juega en cada párrafo al límite mismo del silencio. La reedición de *La condición efímera* hace justicia al estilo irrenunciable y sin concesiones con el que construyó una voz única en la literatura argentina.

La indiferencia del mundo

Crónicas > Más allá del testimonio y la crónica, *Una luna*, de Martín Caparrós, se erige en un tratado sobre el viaje y las formas de migración: el exiliado, el apátrida, el desplazado.





Una luna
Martín Caparrós
Anagrama
192 páginas

POR MARIA MORENO

"Cuando, cagando, se me apagó la luz en ese baño de restorán coqueto de Amsterdam, me dio casi placer. El cubículo había quedado en tinieblas pero pensé qué bueno que acá también pasen esas cosas y no sólo en Monrovia. Tardé cuatro segundos en entender que no debía ser un corte de electricidad sino un sistema de autoapagado, y tuve que salir a reponerlo. En Monrovia, la luz se apagaba todo el tiempo porque no hay, y los generadores no siempre la generan; acá se apaga para controlar que nadie se pase más de cinco minutos en el baño. Cagando, me pareció que había entendido algo."

En este párrafo de *Una luna, diario de hiperviaje* Martín Caparrós logra una metáfora impactante de la desigualdad en el mundo y una burla a la idea de viaje como experiencia en movimiento: el satori puede suceder sentado y en lo contrario a una habitación con vistas. Para este pionero local de la crónica, ahora que esta palabra denomina arbitrariamente nuevo periodismo, periodismo a secas, columnas de opinión, non fiction y pininos encontrados en gavetas de escritores muertos, hay en su último libro una continuidad y una variante de lo que Juan Villoro llama "la escritura bajo presión": El Fondo de Población de Naciones Unidas le había encargado contar historia de jóvenes migrantes, concisas, en tercera persona (a él que suele yoyear a la Mansilla), de no más de dos mil palabras (a él que, según declara, es lo que tarda en aclararse la garganta).

¿Cómo hace Caparrós para hacer lo que quiere aun cuando hace lo que no quiere? Primero, tomar una decisión sobre el registro del testimonio. Sus entrevistados suelen hablar un inglés instrumental. Son Natalia, joven moldava, un ojo perdido por la violencia entre vecinos, vendida por su marido a un tratante de blancas, luego asistida por La Strada, una agencia internacional que lucha contra el tráfico; Richard, liberiano, inquilino involuntario de dos campos para refugiados, azaroso programador para una compañía de Internet cerca de Monrovia; Freddy M, ex mara desactivado en la Homies Unidos para "pandilleros no activos", Kakenia, de origen massai y por eso marcada por la mutilación genital femenina –emuratisho– hoy estudiante en Pittsburgh; tantos "otros" que son muchísimos. Sus autobiografías orales parecen diseñadas por los interrogatorios de Migraciones y los de las Agencias no Gubernamentales, la retórica de los pedidos de admisión y la figura a componer ante una institución más, el Fondo de Población de Naciones Unidas. Pero a Caparrós eso parece importarle menos que evitar el efecto extorsivo del desposeído cristalizado en su posición de víctima, en nombre de ese lugar común al que suele recurrir el cronista canalla: *dar voz a los que no tienen voz* como si se tratara de una operación transparente. Entonces transcribe esos testimonios con un tono neutro, punteado muy discretamente por el pase a la primera persona del testigo, a lo sumo. Y a esa experiencia, convertida en una serie corta de biografías actualizadas de los condenados de la tierra la pone, en itálica, el coro de un texto. El escritor Caparrós desobedece las órdenes, ensaya hipótesis, trama sus propios recuerdos, como si se hubiera transformado en el okupa de su propio libros que es menos un diario que una novela con efecto tiempo real.

Caparrós redescubre el París que ya no es cuando él tampoco, ese en que se dio cuenta, leyendo de ojito en el subte que "los militares echaron a la puta" y entonces se quedó y empezó a llamar casa a otros lugares –escribe– pero seguramente no a esa de Londres en donde trabajaba de "empleada doméstica"; teoriza sobre la escalera o la cucaracha o discurre sobre su fetiche de escribir crónicas: la rollerbal retráctil 0.5 marca Gelato. A veces llega a ponerse escéptico en tono romántico: "lo que sí me sorprende es mi vida: jueves de marzo, noche de lluvia, cielo fucsia, un suburbio alejado, un vestuario de clubcito pobre, argelino, senegalés". Y yo, que los escucho. Yo, que simulo que lo que dicen me interesa, aunque ya sé que no me sirve para nada. Si la última frase parece chocante habría que recordar la característica más radical de Caparrós: la de no ceder jamás a la tentación de suponer que existe una relación beatífica entre el cronista y su objeto. Como siempre, contra la abundancia de cronistas que se narran de manera que parezcan osados, curiosos, atrevidos, él insiste con sus agachadas: "La historia me impresiona, voy a tomarme un trago para tratar de digerirla". Contra todo sentimentalismo paternalista de buena conciencia, escribe como quien se confiesa que suele intentar escapar del horror aunque sea desviando la vista: "Evito la mirada de un muchacho sin piernas para chocar con una vieja mendiga que se rasca, ampulosa, las axilas; me deshago de un hombre que quiere venderme vaya a saber qué para caer frente a una madre que me muestra un bebé flaco y llorisquea".

Caparrós publicó *Larga Distancia* cuando no existía ese ghost writer llamado Google. Allí sus párrafos eruditos provenían de ese acervo difuso llamado "cultura general". Si hoy Caparrós googlea para ir cerrando la serie que va de *Dios mío* a *Una luna* seguramente lo hace en la clandestinidad ya que googlear sería un verbo inadmisible para ese dandy plebeyo que es una de sus autofiguraciones. Es que él todavía es un hombre de la enciclopedia, la que se obtiene en ese quien es quien espacial al que llama "el colegio", la Sorbona prêt-à-porter, la biblioteca de niñato borgeano y el cotilleo entre corresponsales extranjeros y que le permite deslizar que los pabellones nacionales de Occidente se inventaron entre la Revolución Francesa y 1870, que Monrovia fue bautizada por agradecimiento al presidente norteamericano Monroe o que Marx leyó a Terencio y se copió eso de que nada de lo humano le era ajeno.

A este Caparrós la melancolía le sienta, ya no agita el sonajero del significante para explotar homofonías chistosas ni recurre a imágenes mínimas que ponen en contacto elementos diversos como la de los puestos de libros en Moscú donde el best seller es Agatha Christie o la de la peluquería de Pekín en donde una mujer se hace la permanente bajo un poster de Rambo. A la voluntad transpirada de incorrección política que campeaba, por ejemplo, en *La guerra moderna*, la reemplaza por una honestidad de ejercicio espiritual en donde se le cede al otro la refutación irónica: "Y está el olor de cuerpos negros; siempre me dio vergüenza hablar del olor a chivo de los negros –un olor acre, penetrante, a veces bruto. ¿Puedo decir que huele fuerte a negro? Un negro me dice que los blancos olemos a hombre muerto".

De hecho, *Una luna* es un exhaustivo tratado sobre el viaje y los subgéneros de migrantes –el viajero, el exiliado, el desplazado, el apátrida–, una ácida decontrucción del cronista no como el que mira y dice como es ante un lector que no lo sabe sino como el que no sabe y sigue sin saber. En cierto modo el libro ya ha realizado un sueño enunciado en su interior. "Pienso que podría escribir una Enciclopedia del Adiós, mezcla de ensayo, relatos, citas y citas falsas sobre las formas de las despedidas." Como si el autor hubiera llegado el fin del viaje.

Puede que él vuelva a viajar para contarlo, pero se trataría de una prórroga o una rémora, como si Caparrós, aunque sea a regañadientes, hubiera llegado por fin a ese lugar a donde dice no terminar nunca de llegar: a la Patria.

BOCA DE URNA



Este es el listado de los ejemplares más vendidos en Librería de Avila (Alsina 500)

Ficción

1. **Papeles inesperados**
Julio Cortázar
Alfaguara
2. **Los rebeldes**
Sándor Márai
Salamandra
3. **El impostor**
Jeffrey Archer
Grijalbo
4. **La sombra de lo que fuimos**
Luis Sepúlveda
Espasa
5. **Demasiados héroes**
Laura Restrepo
Alfaguara

No ficción

1. **Pobre patria mía**
Marcos Aguinis
Sudamericana
2. **Diario íntimo de San Martín**
Rodolfo Terragno
Sudamericana
3. **Historias inesperadas de la historia argentina**
Daniel Balmaceda
Sudamericana
4. **Volver a matar**
Juan Bautista Yofre
Sudamericana
5. **La democracia en 30 lecciones**
Giovanni Sartori
Taurus



Matadero 6

Adaptaciones > Mientras se sigue esperando el improbable estreno local de *Vals con Bashir*, se acaba de editar su adaptación en historieta de una impactante memoir cinematográfica, que narra las matanzas de la invasión israelí del Líbano durante 1982. Una versión onírica y absolutamente carente del glamour que a veces suelen tener las películas antibélicas, aun con las mejores intenciones.



Vals con Bashir
Ari Folman y David Polonsky
Salamandra
128 páginas

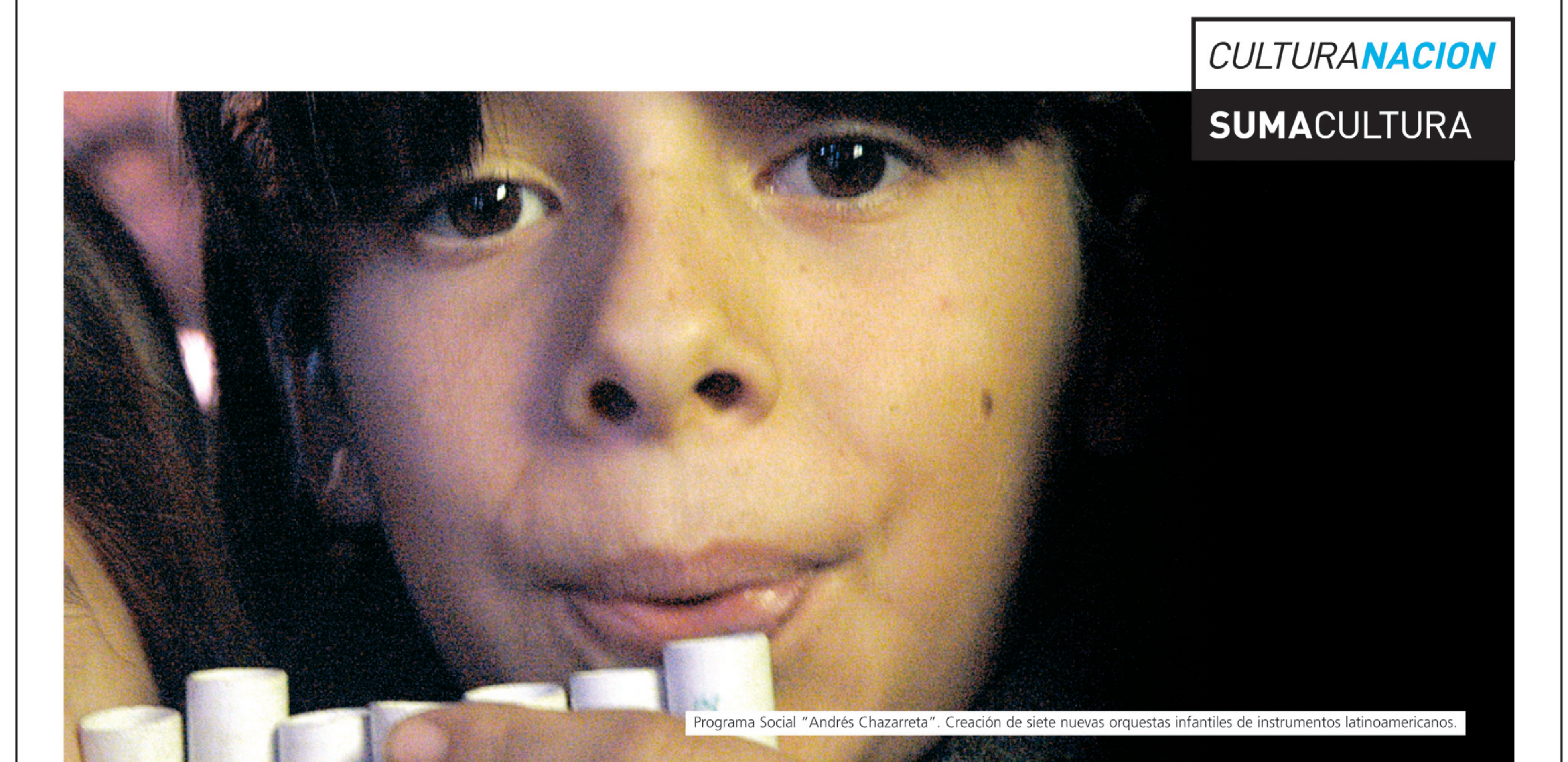
POR MARTIN PEREZ

"La noche que llamó Boaz fue la peor de aquel invierno. Nada en nuestros treinta años de amistad me había preparado para lo que me iba a contar." Así comienza la adaptación historietística de *Vals con Bashir*, y quien habla es Ari Folman, autor y protagonista del sorprendente documental, primero animado y ahora narrado en cuadritos por los dibujos de David Polonsky. La historia que Boaz tiene para contarle es la de veintiséis perros, que desde hace dos años se le aparecen en sueños. En él, los feroces perros llegan hasta su casa y le exigen a su vecino de la planta baja que le entregue su cabeza. "¿Cómo sabes que son veintiséis y no treinta?", pregunta Ari. Y su amigo le explica que sus sueños no vienen de la nada, sino que nacen de los recuerdos de la guerra del Líbano, donde Boaz formó parte de un escuadrón que entraba en los pueblos por las noches en busca de palestinos que integraban una lista de criminales. "Cuando llegas a un pueblo, los perros te huelen antes y se ponen a ladrar", explica Boaz. "Todo el pueblo se despierta y el hombre al que persigues se escapa." Alguien tenía que acabar con esos perros antes de cada incursión, y ese trabajo –fusil de largo alcance con silenciador mediante– le tocó a Boaz. "Me acuerdo de cada uno de esos perros", confiesa. "Cada rostro, cada herida, los ojos que ponían al morir", agrega el amigo de Ari, quien confiesa que esos perros tardaron veinte años en aparecerse en sus sueños. Aquella noche, Folman cuenta que su amigo le preguntó si él, a su vez, no tenía sus propios recuerdos recurrentes del Líbano. Después de todo, precisó Boaz, Ari debía haber estado a cien o doscientos metros de la terrible masacre de Sabra y Chatila. La respuesta de Folman es que no, no tiene ningún recuerdo de aquella época. Pero esa misma noche, luego de despedirse de su amigo, el autor de *Vals con Bashir* experimenta un primer recuerdo ensoñado de aquella guerra. Y su afán de descubrir cuánto de verdad hay en ese recuerdo es lo que da comienzo a la inquietante película. Y también a su –como no podía ser de otra manera– fidelísima adaptación en historieta, que acaba de ser distribuida localmente por la editorial Salamandra.

"*Vals con Bashir* cuenta mi historia personal", ha dicho Folman, que supo ser uno de los guionistas originales de la serie televisiva israelí que HBO adaptó bajo el nombre de *In treatment*. "Su historia empieza el día que descubrí que algunas partes de mi vida se habían borrado de mi memoria." Suerte de extraña road movie psicológica, en la que el viaje siempre se lleva a cabo desde el presente, y a través de los recuerdos, su trama se construyó a partir de las memorias y las confesiones de Folman y sus amigos, así como otros testigos de aquella guerra del Líbano, que aceptaron ser reporteados para la película. Utilizando esos recuerdos, el viaje personal de Folman tiene como destino, primero, la guerra. Y, por último, el recuerdo de Sabra y Chatila, una matanza dentro de un campo de refugiados palestinos realizada por milicias cristianas, en venganza por el asesinato de su líder Bashir Gemayel, pero consentida y para muchos avalada por el ejército israelí. "Aquella guerra del Líbano no tuvo nada que ver con la supervivencia de Israel", explica Folman. Y agrega: "Fue la primera vez que nos dimos cuenta de que la guerra podía declararse por razones políticas". Tal vez por eso su película es decididamente antibélica. "La filmé desde el punto de vista de un soldado cualquiera, y sólo puede concluirse que la guerra es terriblemente inútil", señala. "No son más que hombres muy jóvenes, que no van a ninguna parte, disparan contra desconocidos, y vuelven a su casa intentando olvidarlo todo."

A pesar de todo su peso como documental, *Vals con Bashir* siempre fue para Folman una película de animación. Como al trabajar con recuerdos por momentos deviene ciertamente onírica y, para sus momentos más específicos, resulta imposible conseguir registros documentales, la animación fue la técnica elegida. Y el resultado es contundente. *Vals con Bashir* es un viaje extraño, ciertamente, y también fascinante. El punto de partida fueron las voces de sus protagonistas, que fueron entrevistados y el material se editó hasta completar hora y media de película. Sólo dos amigos de Folman eligieron no estar en la película, y sus apariciones fueron interpretadas por actores. Luego, sobre ese material básico, David Polonsky y su equipo dibujaron las imágenes que animaron de una manera casi artesanal. "No fue ni animación tradicional cuadro a cuadro ni a través de computadoras, sino un paso intermedio", explicó Polonsky. El crudo resultado multiplica la extrañeza del film, al que muchos compararon con recientes películas animadas como *Persépolis* o *Walking Life*, pero sus autores se desmarcan rápido, citando como referencia más bien libros como *Trampa 22* de Joseph Heller, o *Matadero 5*, de Kurt Vonnegut. "Son libros que recuerdan la guerra como una cosa surreal, absurda y a veces incluso cómica", explicó Folman. "Pero, más que nada, se trata de narradores que estuvieron ahí, y creo que eso es una gran diferencia. Porque lo que a veces pasa con los directores de cine que dirigen grandes películas antibélicas es que, como no estuvieron ahí, les resulta fácil enamorarse de la guerra. Porque en el set son como los grandes generales: dicen acción y cinco helicópteros vuelan sobre ellos y destruyen todo. Por eso es que hay grandes películas antibélicas que en realidad no lo son, porque ponen el glamour de la guerra por delante. Y la verdad es que la guerra no tiene nada de glamoroso." Aunque su experiencia no tiene nada que ver con las historietas, Polonsky aceptó, mientras estuvo terminando la adaptación en cuadritos por encargo de una editorial norteamericana, que las referencias eran trabajos como los de Joe Sacco, el gran cronista de guerra de la historieta reciente. Pero a pesar de eso, lo cierto es que *Vals con Bashir* es, antes que nada, una película. La versión en historieta poco tiene que ver con la última generación de historietistas que han acercado el género a la literatura, sino que es más bien una adaptación al estilo, si se quiere, de las que se hacían en viejas revistas como *El Tony*. Eso sí, completísima, lujosa y casi como si fuese un libro con el storyboard original. Pero el objetivo es el mismo: que se acerque a su historia la gente que no va al cine. En el caso del mercado norteamericano, los lectores de historietas. Y, por estos lares, el resultado es aún más paradójico. Como la distribuidora norteamericana de la película –que detenta sus derechos para Latinoamérica– ha decidido no estrenarla comercialmente (e incluso, para el pasado Doc Baires, llegó a negarse a ceder la copia para su exhibición, algo a lo que accedió recién para el último Bafici), la historieta –ese arte que para muchos ha quedado obsoleto, víctima de las nuevas tecnologías– es hoy la única forma oficial de acceder a la valiente y original trama que cuentan Folman y Polonsky, la de los perros de la memoria intentando hacer justicia por su cuenta. ®

CULTURANACION
SUMACULTURA


Programa Social "Andrés Chazarreta". Creación de siete nuevas orquestas infantiles de instrumentos latinoamericanos.

JULIO

AGENDA CULTURAL 07/2009
Programación completa en www.cultura.gov.ar

Concursos

Escondido en mi país
Estudiantes de entre 13 y 18 años pueden presentar artículos periodísticos y trabajos audiovisuales sobre la cultura en provincias o regiones del país, elaborados a partir de estadísticas, datos o mapas del Sistema de Información Cultural de la Argentina: http://sinca.cultura.gov.ar.
Hasta el 30 de septiembre.
Bases en www.cultura.gov.ar

Flora Tristán
Investigaciones sobre el modo de representar lo femenino, basadas en los fondos patrimoniales de la Biblioteca Nacional.
Hasta el miércoles 15.
Bases en www.bn.gov.ar

Salón Nacional de Artes Visuales 2009
Cerámica: del 14 al 16 de julio.
Escultura: del 22 al 24 de julio.
Recepción de obras: de 10 a 16, en Av. del Libertador y pasaje Schiaffino. Ciudad de Buenos Aires.

Exposiciones

XX Muestra de Fotoperiodismo Argentino
Hasta el domingo 26.
Palais de Glace. Posadas 1725. Ciudad de Buenos Aires.

Vidrios firmados. Francia e Italia
Siglos XIX y XX.
Museo Nacional de Arte Decorativo. Av. del Libertador 1902. Ciudad de Buenos Aires.

Una historia de 60 años
Museo Casa de Yrurtia (1949-2009).
Desde el miércoles 8.
O Higgins 2390. Ciudad de Buenos Aires.

Vivencias históricas coloquiales
Recorrido por las salas del Cabildo y la historia de la Buenos Aires Virreinal.
Domingos 12, 19 y 26, a las 15.30 y 16.30.
Museo del Cabildo. Bolívar 65. Ciudad de Buenos Aires.

Huésped. Colección MUSAC en el MNBA
Desde el miércoles 22.
Museo Nacional de Bellas Artes. Av. del Libertador 1473. Ciudad de Buenos Aires.

Por las huellas misioneras en América Latina
Fotos del jesuita suizo Felix Plattner y de Albert Lunte.
Museo Casa del Virrey Liniers. Av. Padre Viera 41 esq. Solares. Alta Gracia. Córdoba.

Desnudos sudamericanos
Fotografías de Marcos Zimmermann.
Hasta el domingo 26.
Palais de Glace. Posadas 1725. Ciudad de Buenos Aires.

Música

Orquesta Sinfónica Nacional
Viernes 10 a las 20. Facultad de Derecho de la UBA. Av. Figueroa Alcorta 2263. Ciudad de Buenos Aires.
Viernes 17 y 24 a las 19. Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Sarmiento 299. Ciudad de Buenos Aires.

Coro Polifónico Nacional
Viernes 24 a las 20. Iglesia Nuestra Señora del Carmen. Rodríguez Peña y Av. Córdoba. Ciudad de Buenos Aires.

Coro Nacional de Jóvenes
Sábado 25 a las 20. Primera Iglesia Metodista. Av. Corrientes 718. Ciudad de Buenos Aires.

Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto"
Dos funciones junto con el Coro Polifónico Nacional y el Coro Nacional de Niños.
Miércoles 8 a las 20. Teatro Nacional Cervantes. Libertad 815. Ciudad de Buenos Aires.
Viernes 10 a las 20.30. Complejo Cultural Plaza. Calle 89 N.° 2089. San Martín. Buenos Aires.

Banda Sinfónica de Ciegos
Sábado 11 a las 20. Universidad Nacional de La Matanza. Florencio Varela 1903. La Matanza. Buenos Aires.

Coro Nacional de Ciegos
Domingo 5 a las 16. Catedral Natividad del Señor. Eugenia Tapia de Cruz e H. Yrigoyen. Escobar. Buenos Aires.

Danza

Ballet Folklórico Nacional
Ciclo "Jueves de danza".
Jueves a las 20.30.
Ciclo "Vacaciones con danza".
Funciones: 22, 24, 29 y 31 de julio a las 15.
Centro Nacional de la Música y la Danza. México 564. Ciudad de Buenos Aires.

Teatro

El misterio de dar
De Griselda Gambaro.
Con Adriana Aizenberg.
Dirección: Laura Yusem.
Desde el viernes 10, jueves a sábado a las 19 y domingo a las 18.30.
Teatro Nacional Cervantes. Libertad 815. Ciudad de Buenos Aires.

Funciones en gira del Cervantes
"Días eternos": en Paraná, Santa Fe, Corrientes, Resistencia, Formosa, Posadas, El Dorado, Junín y Capilla del Monte.
"Telémaco o el padre ausente": en Rosario, Paraná, Ciudad de Santa Fe, Rafaela, Ciudad de Salta y San Salvador de Jujuy.
"Tango turco": en Venado Tuerto, Paraná, Concepción del Uruguay y Ciudad de Santa Fe.
Programación en www.teatrocervantes.gov.ar

Cine

¡Fantástico y bailable!
Cine de ciencia ficción.
Martes 7 a las 19. "Nunca asistas a este tipo de fiestas", de Paulo Soria, Hernán Sáez y Pablo Parés.
Biblioteca Nacional. Agüero 2502. Ciudad de Buenos Aires.

Chicos

Mirlitón
De Javier Margulis.
Con "Los musiqueros".
Desde el sábado 11, sábado y domingo a las 16.
Vacaciones de invierno: miércoles a domingo a las 16.
Teatro Nacional Cervantes. Libertad 815. Ciudad de Buenos Aires.

La carta de Josefa
Convertite en investigador del Museo.
Para chicos de entre 5 y 10 años.
Domingo 12 a las 15.
Museo Histórico Nacional. Defensa 1600. Ciudad de Buenos Aires.

Programas

Café Cultura Nación
Encuentros en bares, cárceles y universidades de Corrientes, Chaco, Jujuy, Misiones, Entre Ríos, Salta, Santa Fe, Ciudad de Buenos Aires, y en 47 localidades de la Provincia de Buenos Aires.
Programación en www.cultura.gov.ar

Programa Social "Andrés Chazarreta"
Orquestas infantiles de instrumentos latinoamericanos.
Entrega de instrumentos y creación de siete nuevas agrupaciones en Trelew y Esquel (Chubut), Malabrigo (Santa Fe), Almirante Brown (Buenos Aires), Ocloyas (Jujuy), Ushuaia y Ciudad de La Rioja.

Actos

Colección Los Raros
Antología. Presentación del libro de Nicolás Olivari.
Con Jorge Quiroga y Alberto Perrone.
Miércoles 8 a las 19.
Biblioteca Nacional. Agüero 2502. Ciudad de Buenos Aires.

